

Neue Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 56.

Januar bis Juni 1862.

Mit Beiträgen

von

A. B. Ambros in Prag, A. Bachstein in Leipzig, F. Brendel in Leipzig, F. v. Bülow in Berlin, P. Cornelius in Wien, A. Dörffel in Leipzig, F. Dräseke in Dresden; A. Citner in Berlin, D. F. Engel in Merseburg, P. Fischer in Zittau, G. Flügel in Stettin, A. Franz in Halle, F. Gerstenkorn in Prag, F. Gleich in Leipzig, C. Gollmig in Frankfurt a. M., A. W. Gottschalg in Tieffurth bei Weimar, F. Gottwald in Breslau, A. Günther in Leipzig, J. Handrock in Halle, L. Kindscher in Rötten, J. Kleinert in Grenzdorf in Schlessen, C. Klisch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, C. Kretschmann in Burg bei Magdeburg, C. Kulle in Wien, A. Kullak in Berlin, F. P. v. Laurencin in Wien, W. v. Lenz in Petersburg, F. v. Liszt in Rom, D. Lorenz in Winterthur, F. W. Marfull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, F. Müller in Weimar, G. Nauenburg in Halle, C. Petersen in Leipzig, A. Pohl in Weimar, F. Porges in Prag, F. Präger in London, C. Riedel in Leipzig, A. Ritter in Schwerin, A. G. Ritter in Magdeburg, A. Ritter in Venedig, G. Rochlich in Leipzig, Th. Robe in Berlin, J. Rühlmann in Dresden, F. Sattler in Oldenburg, A. Schaab in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, C. Schelle in Paris, F. Schellenberg in Leipzig, Th. Schneider in Chemnitz, F. Schnell in Hannover, C. Schwarz in Berlin, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Berlin, F. Sobolewski in Cincinnati, A. Sferds in Petersburg, W. Staßoff in Petersburg, A. Stern in Jena, A. Biele in Berlin, A. Wagner in Biebrich, W. Weißheimer in Mainz, C. F. Weismann in Berlin, P. A. Wollenhaupt in New York, F. Zoppf in Berlin, — und vielen Ungenannten.

Leipzig,
bei C. F. Kahnt.

der neuen Zeitschrift für Musik.

Familie Genäß 158. Operrnobität 168.

Chemnitz.

Singakademie-Concerte 81. 115. Soiréen von Mannsfeldt 81. 99. 148. Mannsfeldt'sche Abonnementconcerte 99. 148. Schneider's Kammermusik-Soiréen 99. Schneider's geistliche Musikaufführungen 99.

Darmstadt.

Virtuosencconcerte 15. Concert der Hofcapelle 15. Musikvereinsconcerte 37. Concert von Mangold 38. Frä. Wilhelmine Döring 38. Mannheimer Männerquartett 45. Jean Becker 45. Philharmonisches Concert 45. Hoftheater 45. Gastspiel Niemann's 91. Hofrath Kette 235.

Delitzsch.

Engel's „Winfried“ 187.

Dresden.

Hoftheater 22. 187. Symphonieconcerte der Hofcapelle 22. 75. 186. Jean Becker 22. Das Conservatorium der Musik 46. Tonkünstlerverein 75. 186. 195. Schubert'sche Quartettsoiréen 75. Lauterbach'sche Quartettsoiréen 186. Matinée von E. Krebs 186. Concert von Nieß 186. Singakademie 186. A. Jaell und F. Laub 186.

Eßlingen.

Prüfungconcert am Lehrerseminar 195. Concert zum Besten der Hinterlassenen Böllner's 196.

Frankfurt a. M.

Eröffnung des neuen Concertsaales 5. Theater 12. 13. 187. Antritt Ignaz Lachner's als Theater-Capellmeister 13. Rühr'scher Gesangverein 21. 223. Friederich'scher Gesangverein 21. Opernverein von Schmidt und Richtenstein 21. 146. Philharmonischer Verein 21. Museumsconcerte 21. Strauß'sche Quartettsoiréen 21. 145. Lieberfranz 21. Die verbündeten Männergesangvereine 21. Virtuosencconcerte 21. 22. 114. 145. Lieberfranz 145. Hub's Matinéeen 146. Concert-M. Lubw. Strauß 223. Concert im Theater 223. Cäcilienverein 223.

Freiburg in Breisgau.

Theater 115.

Glücksstadt.

Ramann'sches Musikinstitut 158.

Görlitz.

Auff. des Musik-Dir. Ringenberg 123.

Halle.

Quartettsoiréen 56. 115. Auff. der Singakademie 115. Orchestervereinsconcert 147. Kirchenconcert 148.

Hanau.

Sängerbund 211. Oratorienverein 211. Instrumentalverein 211.

Hannover.

Concert von Frä. Tina Hey 147.

Jena.

Ademische Concerte 36. 55. 123. Soiréen für Kammermusik 37. 123. Soirée von Frä. und Frau v. Bronsart 37. Concert zum Besten des studentischen Gustav-Adolf-Vereins 37.

Königsberg.

Berschiedenes 158. Virtuosencconcerte 213.

Leipzig.

Orchester-Pensionsfonds-Concert 6. Gewandhausconcerte XI. 14. XII. 22. XIII. 29. XIV. 38. XV. 45. XVI. 65. XVII. 74. XVIII. 82. XIX. 90. XX. 98. Quartettsoiréen im Gewandhause (zweiter Cyclus) I. 14. II. 29. III. 45. IV. 82. Akademischer Gesangverein „Arion“ 30. Euterpe-Concerte VII. 80. VIII. 53. IX. 74. X. 90. XI. 105. Aufführungen des Nibelischen Vereins 38. 105. Concert des Frä. v. Bronsart 46. Concert im Gewandhause zum Besten der Armen 53. Pauliner-Concert 65. Soirée zum Besten des Vincentius-Vereins 66. Hauptprüfungen im Conservatorium 105. 138. Soirée von J. Stod-

hausen 106. Concerte des Dilettanten-Orchestervereins 122. 234. Charfreitags-Aufführung 138. Abendunterhaltung im Conservatorium 157. Gastspiel des Frä. Artöt am Theater 171. Concert der Singakademie 205. Matinée von Jean Vogt 205. Orgelconcert von Thomas 222.

London.

Concert von Josephine Bonby 214.

Löwenberg.

Berschiedenes 80. Seifriz' Birken 80. Die fürstliche Capelle und deren Aufführungen der neueren Zeit 81. Tod des Kammermusikus Dswald 235.

Magdeburg.

Auff. der Missa solennis 22.

Meiningen.

Theater 91. Concert von Carl Müller 158. Quartettsoirée der Gebr. Müller 158.

Merseburg.

Gesangsvereinsconcerte 195. Quartettsoiréen 195.

New York.

Philharmonische Concerte 121. 232. Soiréen von Mason und Thomas 122. 233. Berschiedenes 122. Soiréen von Miles und Mollenhauer 233. Th. Thomas 233. Gottschall 233.

Oldenburg.

Symphonieconcerte der Hofcapelle 233. Singverein 234. J. Brahms 234.

Paris.

Concert im Conservatoire zum Besten des Cherubini-Denkmales 13. Große Oper 13. Gounod's „Königin von Saba“ 88. Concerte von Clara Schumann 114. 131. Halévy's Begräbnis 114. Pasdeloup's Concerte 131. 139. Conservatoire-Concerte 139.

Pest.

Quartettsoiréen von Huber und Reményi 15. A. v. Adelsburg 15. 187. Opernmobilitäten 15. 123. 167. Literarisches 15. 123. Berschiedenes 15. Virtuosencconcerte 123. Auff. des „Paulus“ 159. 187. Philharmonische Concerte 187.

Prag.

Tonkünstlerverein 72. Theater 73. Virtuosencconcerte 73. Cäcilienverein 73.

Regensburg.

Soirée des Grafen Du Moulin 39. Concert des Grafen Du Moulin 147. Berschiedenes 147.

Schwerin.

Soirée für Salon- und Kammermusik 14. Abonnementconcert der Hofcapelle 14. Vocaltriffl 14.

Stockholm.

Opernmobilität 171. 204.

Weimar.

Hofconcerte 23. 184. Die Hofcapelle 28. Hoftheater 28. 185. Abonnementconcerte der Hofcapelle 28. 170. Concert des Männergesangvereins „Germania“ 29. Virtuosencconcerte 29. 35. 86. Montag'scher Gesangverein 36. 185. Prüfung im Seminar 158. Kammermusik-Soiréen 170. Concert des Lesekranzes 170. Französische Sängergesellschaft 170. Liedertafel 170. R. Pflughaupt's historisches Clavierconcert 185.

Wien.

Philharmonische Concerte 12. 66. 114. 120. Musikvereins-Gesellschafts-Concerte 19. 89. 96. 120. 192. Orchestervereins-Concerte 20. 114. 220. Euterpe-Concerte 20. 192. 221. Stegmaier'sche Singakademie

20. 66. 184. 198. Hoffmann'sche Quartettsoiréen 46. Virtuosenconcerte 55. 184. 192. 221. Hellmesberger'sche Quartettsoiréen 55. 183. L. A. Zellner's historische Concerte 89. 96. Hofoperntheater 90. 91. 114. 212. Auff. des „Paulus“ 183. Monstre-Concert 184. J. Offenbach 192. Kirchenconcert 220. Concert der Zöglinge des Conservatoriums 220. Prüfungskonzert der Pircher'schen Musikschule 221. Novitätenabende im Salon Haslinger 221.

Zwischen.

Musikvereinsconcerte 214. Abonnementconcerte 214. Kammermusik-Soiréen 214. Musikalische Zustände 214.

III. Rezensionen.

Abt, Franz, Op. 152. Fünf Chorgesänge 129.
 Adam, E. F., Op. 20. Sechs Lieder 128.
 Alsleben, Jul., Abriß der Geschichte der Musik 27.
 Anger, L., Op. 10. Sechs Lieder 128.
 Appel, E., Op. 19. Le Temps de la Jeunesse 163.
 Appel, Carl, Op. 17. Begrüßt sei du in Liebe 57.
 Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge Nr. 13. 59.
 Bach, J. C., Duett mit Begleitung des Pianoforte bearb. von Rob. Franz 150.
 Bach, D., Op. 10. Duo 162.
 Baumbach, Fr., Op. 30. Jugendalbum } 163.
 — — —, Op. 61. Confidence }
 Beder, D. G., Op. 17. Grande Sonate 162.
 Beethoven, L. van, Abelsaie zu vier Händen 59.
 Beldt, Friedrich, Wie wohl ist mir, o Freund der Seele 59.
 Berens, H., Op. 6. Trio } 199.
 — — —, Op. 60. Preis-Sonate }
 — — —, Op. 69. Rosen- und Dornenstücke } 151.
 — — —, Op. 71. Mazurka romantique }
 Bergl, M. Joh., Op. 3. Deutschland 59.
 Bertelsmann, E. H., Op. 43. Nocturne fantastique 163.
 Blumner, Martin, Op. 9. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor 57.
 — — —, Op. 10. Sechs Lieder für gemischten Chor 57.
 Bonewitz, J. H., Op. 17. Divertissement 58.
 Bönke, H., Op. 6. Vier Lieder für Männerstimmen 57.
 Brachthäuser, J. D., Nouvelle Méthode pour le Piano à l'aide de Transpositions 52.
 Bradsch, Th., Op. 9. Drei Lieder 59.
 Brauer, Fr., Op. 11. Sonatine 59. 179.
 — — —, Op. 14. Jugendfreuden } 59.
 — — —, Musikalischer Jugendfreund }
 — — —, Leichte und angenehme Übungsstücke }
 Brunner, E. L., Op. 68. Vier Märsche } 59.
 — — —, Op. 83. Canzonetta von Rossini }
 — — —, Op. 390. J. B. Cramer's Pianoforteschule } 150.
 — — —, Op. 393. Drei Kinderfonaten }
 — — —, Op. 394. Das Kinderfest }
 Bülow, Hans v., Etuden zum vierten Clavierconcert von L. v. Beethoven 191.
 Burghardt, Salomon, Op. 70. Etudes élégantes 162.
 Bürgel, Constantin, Op. 1. Vier Gesänge 161.
 Cherubini, L., Blanche de Provence 58.
 Chwatal, F. K., Op. 159. Volkslieder-Album } 59.
 — — —, Op. 160. Kinderball }
 — — —, Op. 163. Volkslieder-Album 163.

Commer, Franciscus, Op. 53. Missa 226.
 Czerny, Carl, Op. 807. Grande Collection de nouvelles Etudes 151.
 Daase, Rud., Op. 109. Pensez-à-moi 163.
 Damrosch, Leop., Op. 6. Drei Lieder 144.
 — — —, Op. 9. Concertstück im Charakter einer Serenade 179.
 David, Ferd., Op. 41. Nachklänge 162.
 Dehn, E. W., Harmonielehre 203.
 Delour, Ch., Op. 57. Les Almées 163.
 Dessauer, Jos., Op. 64. Sechs Gesänge 161.
 Dreyschod, Alexander, Etude 150.
 Ehler, L., Zwei Lieder für gemischten Chor 57.
 Elze, Theodor, Op. 10. Große Sonate 162.
 Engel, D. H., Op. 36. Fröhliche Kinderwelt 162.
 — — —, Op. 39. Fünf Wanderlieder 128.
 Enterpe. Sammlung mehrstimmiger Lieder Nr. 9. 57.
 Fahrbach, Jos., Op. 47. Album für Flötenspieler 60.
 Feuillet d'Album 199.
 Fint, Chr., Op. 15. Lieder für vierstimmigen Männerchor 57.
 Franz, Robert, Op. 34. Sechs Lieder } 144.
 — — —, Op. 35. Sechs Gesänge }
 Gallrein, Jul., Op. 9. Fliegende Blättchen 150.
 Genée, Richard, Op. 60. Das rechte Lied 57.
 Gerber, Charles, Op. 6. Valse-Caprice brillante } 161.
 — — —, Op. 8. Frühlingsblumen }
 — — —, Op. 10. Chanson bohème }
 Geyer, Floboard, Musikalische Compositionslehre 43.
 Dazu: Replil 81. Antireplil 97.
 Gottwald, Heinrich, Op. 3. Sei mir gnädig 227.
 Grädener, Carl G. P., Op. 28. Sonate } 218.
 — — —, Op. 43. Fliegende Blättchen im Kinderchor 3. Heft }
 Greger, Carl, Op. 10. Domine salvum fac Regem 129.
 Greßler, Franz Albert, Op. 46. Gesänge der Völker 163.
 Grünberger, Ludwig, Op. 4. Vier charakteristische Stücke 152.
 Grönmacher, Fr., Lieder ohne Worte 58.
 Hallberger's Prachtausgabe der Classiker 51—60. Vief. 58.
 Hamm, J. Bal., Op. 167. Das arme Herz 59.
 Hartmann, Ludwig, Op. 5. Der Geisterkönig } 144.
 — — —, Op. 6. Sechs Lieder }
 Hartwig, Aug., Op. 1. Drei vierstimmige Gesänge 57.
 Häser, Carl, Op. 1. Der Wald 59.
 Haydn, Jos., Symphonien für Pianoforte zu vier Händen Nr. 4, 36, 40. 58.
 Heintschel, Th., Die drei Reiche der Natur 59.
 Heuschmer, Joh., Op. 8. Sechs Lieder 129.
 Hiller, Ferd., Op. 62. Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards 227.
 Hol, Richard, Op. 24. Nachtwache der Liebe } 161.
 — — —, Op. 26. Drei Gesänge }
 Hoppe, W., Der erste Unterricht im Violinspiel 151.
 Hüllwed, Ferd., Exercices pour Violon 151.
 Jacob, Fr., Jugendträume 58.
 Jungmann, Louis, Op. 12. Scherzo } 161.
 — — —, Op. 13. Variationen über ein Originalthema }
 — — —, Op. 14. Phantasiestücke }
 Kania, Emanuel, Op. 10. Grand Polka brillant } 199.
 — — —, Op. 11. Deux Romances }
 — — —, Op. 12. Capriccio }
 — — —, Op. 17. Grande Polonaise }
 Kerling, Sigmund, Lieder und Gesänge 59.
 Keubell, Robert v., Op. 1. Lieder für gemischten Chor 129.

- Kiel, Fr., Op. 14. Große Polonaise } 58.
 — — —, Op. 15. Melodien }
 — — —, Op. 18. Zehn Pianofortestücke 179.
 Klassische Kirchenmusik für das Pianoforte zu vier Händen 59.
 Klauwell, Ad., Op. 36. Melodien-Album 59.
 Klein, Bernh., Religiöse Gesänge 162.
 Knorr, Jul., Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur 4.
 Köhler, L., Op. 116. Aufmunterung zum Fleiße } 150.
 — — —, Op. 117. Die goldene Jugendzeit }
 — — —, Franz Schubert's Lieder für das Pianoforte 179.
 — — —, Der Clavierunterricht. Zweite Aufl. 231.
 Kontski, Anton v., Op. 200. Wilhelmus-Krönungsmarsch 227.
 Krebs, C., Op. 141. Caprice fantastique 227.
 Krejci, Jos., Op. 29. Veni sancte Spiritus 227.
 Kuden, Fr., Op. 33. Wiegenlied 129.
 Kukul, Th., Op. 110. Mazurka-Caprice 199.
 — — —, Rémiscences de l'opéra Christine 58.
 Laub, Ferd., Op. 8. Polonaise de Concert pour le Violon 179.
 Ledebur, Carl v., Tonkünstler-Lexikon Berlins 52.
 Leschetizky, Th., Op. 25. Impromptu 58.
 Leutner, Albert, Op. 42. Festouvertüre 163.
 Lipinski, Charles, Op. 34. Deux Impromptus 149.
 Liszt, Franz, Künstler-Festzug } 149.
 — — —, Aus Richard Wagner's „Lohengrin“ }
 Lörberg, Paul, Op. 4. Zwei Clavierstücke 58.
 Löschhorn, A., Op. 77. Fantaisie-Caprice } 199.
 — — —, Op. 78. Polonaise brillante }
 Marcell, F. W., Op. 75, 76, 77. Drei Sonaten 163.
 Marschner, Heinrich, Op. 193. Grand Duo 162.
 Mayer, Charles, Op. 168. Neue Schule der Gefühlsgeleit 60.
 Meingardus, Ludw., Op. 12. Duo Nr. 2. 162.
 Meyerbeer, G., Freundschaft 57.
 — — —, Krönungsmarsch art. v. Th. Kullak 227.
 Mikulaga, Karola, Op. 8. Dwa Polonesy 163.
 Mikuli, Ch., Op. 7. Polonaise pour trois Violons 151.
 Möhring, F., Op. 46. Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder 162.
 Morganti, Giovanni, Op. 10. Eco delle Riviere di Genova 163.
 Mozart, W. A., Op. 47. Sonate (Emoli) 149.
 Müller, W. A., Op. 112. Sechs Sonaten 59.
 Neswabba, Jos., Die Spröde 59.
 Niderl, Ottokar, Erwartung 163.
 Nysten, Th., Op. 181. Rémiscences d'Opéras Nr. 3. 152.
 Pacher, J. A., Op. 68. Wanda-Mazurka 227.
 Petersen, Motette für gemischten Chor 59.
 Peterwih, G., Zwei Männerchöre 57.
 Pianoforte-Album zu vier Händen 58.
 Püschel, Julius, Elementar-Clavierschule 150.
 Raff, J., Cachoucha-Caprice 58.
 Ramann, Lina, Technische Studien 2. Heft 151.
 Reichel, Ad., Harmonielehre 210.
 Reinecke, Carl, Op. 26. Zwei Lieder 59.
 Reiss, Carl, Op. 5. Drei Lieder 59.
 Reissmann, A., Op. 11. Sechs Chorlieder 57.
 — — —, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung 87.
 Rubinstein, N., Deux Feuilles d'Album 58.
 Saligny, Constantin de, Op. 1. Fleurs Romanes } 160.
 — — —, Op. 2. La Graziosa }
 — — —, Op. 3. L'Amabilité }
 — — —, Op. 5. La Montagnarde }
 Saran, A., Op. 3. Drei Polonaisen 119.
 Satter, Gustav, Cinq Caprices fantastiques 58.

- Scheffer, Richard, Tarantelle 152.
 Schöndorf, Johannes, Op. 10. Handwerksburschen-Wanderlied 57.
 Schulz-Weida, Jos., Op. 31. Drei Lieder 129.
 — — —, Op. 65. Was der Mond belauscht 152.
 Schüge, Fr. Wilh., Generalbass für Dilettanten 50.
 Seifriz, Max, Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orléans“ 4.
 Sérieur, Charles, Op. 2. La Danse des Elfes } 151.
 — — —, Op. 18. La Cascade }
 — — —, Op. 25. Trois Mazurkas }
 Sering, Fr. W., Op. 30. Concorbia 162.
 Solle, Friedrich, Praktische Violinschule 151.
 Speer, W. F., Op. 8. Frühlingsgruß 152.
 Spohr, Louis, Concertos pour le Violon Nr. 2, 7, 8. 149.
 Stabe, W., Hymnus nach dem 65. Psalm 191.
 Tacitus, C. J., Galopp 152.
 Tausch, Julius, Op. 6. Sechs Lieder 145.
 Tours, Berthold, Cinq Morceaux caractéristiques 149.
 Vierling, Georg, Op. 27. Sechs Gedichte 144.
 Vincent, Heinrich, Jos., Die Einheit der Tonwelt 51.
 Wallace, W. B., Op. 31. Nr. 2. Vierte Concertpolska } 227.
 — — —, Op. 39. La jolie Irlandaise }
 Weber, Carl Maria v., Op. 53. Singet dem Gesang zu Ehren 57.
 Wehte, Charles, Op. 27. Il Bacio 227.
 Wienskowski, Emanuel, Lehrbuch zur schnellen und gründlichen Erlernung des Clavierspiels 150.
 Wohlfahrt, Heinrich, Sonatenkränzchen 59.
 Würst, Rich., Op. 37. Concert für die Violine 179.
 Zarzycki, Alex., Op. 1. Trois Poésies musicales } 199.
 — — —, Op. 3. Elégie, Prière, Plainte }
 Zeising, Ad., Die Reise nach dem Lorbeerkranz 219.

IV. Tagesgeschichte.

- Personalnachrichten von: Franz Abt 8. — Désirée Artôt 123. 148. —
 A. Baranowski 140. — Bed 32. 223. — J. Becker 39. 107. 140. 159.
 214. — Behart 132. — Bellmann 123. — F. Bender 115. —
 Elvira Berghaus 31. 206. — Amélie Bibb 123. — v. Biedenfeld 124. —
 M. Binner 107. — A. Blafmann 235. — Fr. Bocholtz-
 Kasson 107. — J. Böhm 76. — E. Boiesbuen 132. — A. Boucher 123. —
 Mrs. Bradshaw 191. — Brandt 91. — Fr. Brenner 39. —
 G. v. Bronsart 235. — Ingeborg v. Bronsart 140. — A. Buch 31. —
 G. v. Bülow 15. 32. 47. 99. 235. — Bürde-Mey 76. 91. 172. — Fr.
 Butschel 107. — Castelli 156. — Chabbert 148. — J. Cohen 15. —
 P. Cornelius 206. — Frau Esling 39. — J. Chapel 215. — A. Dancla
 167. — Davidoff 83. 123. 140. — A. Dreyschodt 8. 47. — Graf Eduard
 Du Moulin 215. — Luise Dufmann-Mayer 140. 206. — Eichber-
 ger 100. — D. S. Engel 67. 207. — Ernst 15. — Ferenczy 188. —
 A. Fétis 140. — Fr. Fischer v. Tiefenfer 107. — P. Fischer 115. —
 Fischer 224. — Flemming 182. — Sophie Förster 132. 223. — Th.
 Formes 172. — Fröhlich 132. — H. B. Gade 56. 207. — J. Gall-
 rein 18. — Henriette Garthe 124. — Marie Gärtner 39. — Geb-
 hardi 56. — J. H. G. Göthe 123. — Ch. Gounod 123. — E. Gräbe-
 ner 8. — A. Grassigna 107. — Grün 224. — F. Gröbmacher 184. —
 Adelheid Günther 132. — Haase-Capitain 31. — L. Hahnemann 18. —
 Halévy 107. — Cornelia v. Halsky 39. — H. Hamma 215. —
 Fr. Händel 223. — Harrier-Wippert 172. 206. 223. — G. Hart-
 mann 224. — Emilie Häfert 132. — H. Häfert 123. 132. — Stephen
 Heller 56. — E. Hering 56. — v. Herzberg 224. — E. Heß 31. — F. Hüller
 188. — v. Holten 47. — J. Jachmann-Wagner 28. — A. Jaell 7. 40. 123.
 — Jauner-Rall 56. 115. 140. 172. 214. — E. Jania 107. — Fr. Kirch-

ner 7. — Ferri Meher 214. — v. Rönnerig 100. — Louise Meher 206. — Robert 234. — A. Krause 207. — F. Rüden 207. — Landwehr 235. — Laub 107. 123. — Leop. Feij + 235. — J. Lipinski + 15. — List 91. 99. 140. — Lotto 8. 140. — Pauline Ducca 23. 235. — Seur. Litgen 8. — v. Püttichau 76. — Marburg 23. — Fr. Martin 188. — Massna 148. — Massus-Brannhofer 172. — B. Mayer 124. — Mayseher 76. — Merelli 23. — Jenny Meyer 7. 31. — Fina Meyer 223. — Meyerbeer 99. 148. — Frau Michaeli 56. — Fr. Mil 188. — Monasterio 23. — Morini 7. 47. — Marie Mösner 47. — E. Müller 207. — Gebr. Müller 99. — Nabich 91. — E. Raubin 57. — J. Restrop + 207. — Niemann 75. 100. 140. 224. — Nikolai 83. — Rottes + 76. — Nyrop 91. — J. Offenbach 67. 83. — v. Ofen 23. — Adeline Patti 7. 23. — E. Pauer 67. 124. — S. v. Ponglas + 215. — Sophie Pfinghaupt 140. — Graf v. Platen 224. — Stäffinnen v. Ponta 23. — E. Proste + 15. — Rappoldi 107. — Th. Rätzberger 107. — Rauchschild 215. — P. Reig 188. — Robicel 188. — Robinson 188. — Rödel 23. — A. Rubinstein 123. — A. Rubinstein 214. — Frau Samanthe Paetz 124. — San Giovanni 115. — Schindelmeyer 100. — F. Schmid gen. Walter + 56. — G. Schmidt 23. — Alexander Schmit 224. — Alois Schmitt 83. — Schnorr von Carolsfeld 99. — Scholz 224. — S. Schöcher 15. — Schröder 224. — J. Schulhoff 206. — Clara Schumann 75. 140. 206. — S. Seeling + 207. — J. Seig 224. — E. Seydelmann 56. — Seyffert 172. — R. Sipp 99. — F. Straup + 67. — B. Stabe 196. — S. Stecher 207. — S. Steglich + 67. — Emilie Steinfeldt 47. — Steinmüller + 132. — A. Stern 215. — J. Stockhausen 140. — Stolzenberg 224. — A. Sullivan 196. — Henriette Sulzer 99. — W. Taubert 159. — E. Taubig 159. 206. — B. Telle + 215. — Tescher 91. — S. Thalberg 172. 206. — Thierbach 207. — Tischschel 15. 23. 31. 56. 132. 140. 196. — J. R. Tröblich + 132. — Tischirch 7. — G. Tetz + 107. — Vecchi + 188. — Verdi 67. — Viardot-Garcia 140. — G. Vering 56. — J. Vogt 148. 196. 207. — Wachtel 83. 99. — Rich. Wagner 23. 67. 75. 187. — Weidemann 188. — M. Weintopf + 107. — S. Weintraub 124. — R. Willmers 107. — A. Winterberger 206. 207. — F. Young 56. 140. — E. Zabel 40. — A. Zarycki 107. — Johanna Zimmermann + 67. — A. Zöllner + 91.

Ausführungen, Musikkette in: Aachen 224. — Amsterdam 56. 83. — Augsburg 100. — Bamberg 206. — Barmen 23. 56. 115. — Bauen 39. 148. — Berlin 23. 39. 47. 67. 83. 100. 124. 172. 188. 235. — Bonn 99. — Bremen 7. — Breslau 100. — Carlsruhe 23. — Cassel 15. 56. 100. — Celle 67. — Chemnitz 99. — Eber 132. — Elm 39. 47. 100. 124. 196. 206. 235. — Danzig 76. — Darmstadt 148. 148. 206. — Delitzsch 132. — Dresden 23. 39. 56. 67. 78. 83. 83. 115. 115. 148. — Erfurt 7. — Frankfurt a. M. 39. 67. 67. 91. 140. 206. — Gera 182. — Gießen 206. — Götting 15. — Grimma 235. — Hamburg 67. — Hirschberg 124. — Jena 83. 206. — Kreuznach 75. — Langenbielau 206. — Leipzig 91. 99. 99. 132. 196. — Lüne 206. — Lübau 140. — London 172. 214. — Wittenberg 39. 76. — Magdeburg 56. — Mainz 15. 47. — Meissen 56. 140. — München 107. — Naumburg a. S. 15. — Neustadt a. O. 115. — Neustadt-Eberswalde 224. — Offenbach 75. 206. — Paris 31. 39. 67. 67. 76. 83. 91. 100. 124. 206. — Pest 206. — Plauen 206. — Prag 115. 206. — Regensburg 148. — Riga 100. — Rostock 206. — Speier 206. — Stralsund 23. — Strassburg 206. — Stuttgart 124. 206. — Wien 47. 83. 100. 107. 115. 140. — Worms 39. — Zittau 148. 214. — Zwickau 56.

Neue und neu einstudirte Opern von: Albert 47. 196. 235. — A. Adam 124. — Alary 8. — Anker 56. 76. — Balfe 15. — Barbieri 196. — J. Beer 39. 172. — J. Benedict 107. — Berlioz 47. — J. Bött 115. 182. — Chémin-Petit 100. — Chiamonte 67. —

Conradin 56. — Fel. David 207. — Donizetti 56. 83. — Dupont 39. — Edert 23. — Engel 56. 91. — Flotow 23. 47. 215. 215. — v. Gatterburg 39. — Genée 39. 67. — Gevaert 196. — Gluck 23. — Gounod 8. 39. 47. 67. 215. — Gouny 148. — Gregoir 124. — Grisar 83. 115. — Halévy 215. — G. Härtel 56. — F. Hiltner 67. 235. — Langert 23. — Lesebure-Welsch 8. — Lortzing 224. — Marschner 23. 39. — Maurer 39. — Mehl 15. — Mendelssohn 23. 56. — Meyerbeer 67. 224. — Moninszlo 207. — Monigny 224. — Mozart 15. 56. 67. 76. — Nagiller 8. — Noth 124. — Offenbach 206. — A. Rubinstein 76. 140. 207. — Schenk 115. — G. Schmidt 107. — Franz Schubert 56. — Straup 15. — Spohr 39. — Spontini 76. — J. Strauß 132. 148. — Verdi 172. 215. — R. Wagner 15. 23. 31. 82. 47. 67. 100. 100. 107. — Westmeyer 47. — Zentler 235.

Musikalische Novitäten: Auber, D. F. G., Overture zur Eröffnungsfest der Londoner Industrieausstellung 196. — Beethoven, L. v., Op. 1, 3, 18, 29, 91. 172. — Bröning, S., Lyrische Stücke 47. — Gänzel, G. F., Trauermusik und Alexanderfest 172. — Jaell, A., Drei Stücke aus R. Wagner's „Tristan und Isolde“ 67. — List, F., Spinnerlied aus R. Wagner's „Fliegendem Holländer“ 172. — List, F., Walzer aus Gounod's „Faust“ 172. — List, F., Prometheus, symphonische Dichtung. Borch. Art. 207. — List, F., Faust-Symphonie. Art. für zwei Pte 207. — Marull, F. W., Mozart-Album 8. — Meyerbeer, G., Festouverture im Marschstyl 196. — Schubert, Franz, Der hässliche Krieg, Clavierauszug 15. — Schumann, Rob., Davidsbündler-Länge. Dritte Ausgabe 207. — Schumann, Rob., Skizzen für den Pedalfuß. Borch. Art. v. A. Horn 207. — Schumann, Rob., Drei Clavierstücke. Borch. Art. v. A. Horn 207. — Schumann, Rob., Es dur-Quartett (erster Satz). Transcr. für zwei Pte 207. — Schumann, Rob., Drei Gesänge aus den Quartetten für gemischten Chor. Borch. f. eine Singst. u. Pte v. A. Holländer 207. — Schumann, Rob., Andante und Variationen für zwei Pte. Art. f. ein Pte zu vier Händen 207. — Taubig, Carl, Nouvelles Soirées de Vienne 235. — Vogt, Jean, Die Auferweckung des Lazarus 172. — Witt, Th. de, Motetten von Palestrina 235.

Literarische Notizen: Andrieu, J., Handbuch der Geschichte der Musik 107. — Benedix, Robert, Das Wesen des deutschen Mythos 172. — Chrysander, F., Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 47. — Fétis, J. J., Biographie universelle des musiciens. Dritter Band. Zweite Auflage 235. — Genast, Eb., Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers 215. — Hade, Otto, Biographie des Matthäus le Maistre 207. — Köchel, L. v., Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämtlicher Werke Mozart's 207. — Köhler, Louis, Der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Zweite Auflage 47. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Reisebriefe. Dritte Auflage 196. — Mettenleiter, Biographie Jos. Haydn's 47. — Schmidt, M. F., Gesang und Oper. Drittes Heft 188. — Schubert, F. L., Katechismus der Musikinstrumente 235. — Sutherland Edwards, History of the opera 67. — Zeichmann, Geschichte des Königl. Hoftheaters in Berlin 47. — Viardot-Garcia, Pauline, Classische Studien-Gesangsschule 132. — Wallace, Lady, F. Mendelssohn-Bartholdy's „Reisebriefe“ ins Englische überf. 224.

Kunstliche Notizen: Dantan, Marmorbüste Rossini's 188. — Halévy, Fran., Büste von J. E. F. Halévy 207. — Prell, Gipsstatue des Canonicus Prose 172.

V. Vermischtes.

Adresse an den französischen Staatsminister in Folge der Ernennung Emil Berrin's zum Director der Opéra comique 48. — Kunstliche Beobachtungen im Londoner Industriepalaste 225. — Altsächsische Musikinstrumente im Prager Museum 40. — Auber's Karmorbüste im Pariser Conservatorium 16. — Bach, Seb., in den Pariser Conservatoire-Concerten 100. — Bacher's in Wien „Geschichte des kaiserlichen Musikgrafenstums“ 68. — Baden-Badener Saison 159. — Berichtigung der Baseler Correspondenz in Nr. 5. 67. — Berichtigung der Dresdner Correspondenz in Nr. 9. 92. — Berichtigung der Wiener Correspondenz in Nr. 14. 159. — Berliner Opernhaus, dessen Thätigkeit im Jahre 1861. 84. — Böttcher'sche Pianofortefabrik in Leipzig 56. — Böhmische Musikanten zur Londoner Ausstellung 224. — Bott, J. J., auf die Entgegnung Th. Robe's in Nr. 21. 208. — Boncher, Alexander, am Madrider Hofe 68. — Broedwood, Thomas, gestorben 48. — Concerts populaires in Toulouse 100. — Conservatoriumsneubau in Wien 226. — Consemader's Auffindung einer Messe, componirt im 13. Jahrhunderte 116. — Danhauser's Bild „Liszt in seinem Salon in Paris“ 32. — Delecluze über die Pariser Musikzustände 40. — Donizetti's „Lucrèce Borgia“ in Rom 47. — Dresdner Hoftheater wegen des Austritts der Elbe geschlossen 47. — Dresdner Lehranstalt für Musik vom Könige subventionirt 116. — Entgegnung Th. Robe's auf eine Berliner Correspondenz in Nr. 20. 188. — Erklärung des Dresdner Correspondenten bezüglich eines Irrthumes in der Correspondenz in Nr. 9. 100. — Fernhorn's Beethoven-Moment 226. — Fischer, Paul, als Cantor und Gymnasiallehrer in Zittau 132. — Frankfurter Conservatorium 159. — Friedländer's, Joh., erhabene Notenplatten 225. — Gay's Bettler-Oper 197. — Genast, Emilie, von der Königin von Holland beschenkt 84. — Gothaer Hoftheater eröffnet 32. — Gounod, biographische Notiz 40. — Grimm, Carl, in Berlin, durch ein Streichquartett auf der Londoner Ausstellung vertreten 107. — Halévy's Denkmal 124. — Halévy's Oper „Noah“ 148. — Handelsvertrag, deutsch-französischer, bezüglich musikalischer Instrumente 198. — Hanslick's Ernennung zum Jurymitglied bei der Londoner Ausstellung 47. — Hasselt-Barth, Frau v., gründet in Mannheim eine Gesangsschule 84. — Herold's, L. J. F., Wittwe gestorben 23. — Henry Lind-Spital in Norwich 23. — Journal des Pianistes 23. — Journalschau: Die „Eölnische Zeitung“ über das niederrheinische Musikfest 224. — Die „Deutsche Musikzeitung“ über zwei Aufsätze in den „Anregungen“ 188. — Die Londoner „Times“ über Liszt 207. — Die Wiener „Recensionen“ über die Vorführung von Novitäten 172. — Kreißle's, H. v., Biographie Franz Schubert's in zweiter Auflage 40. — Lagrange, deren Statue im königl. Theater zu Madrid 124. — Leipziger Meßmusik 198. — Leipziger Theaterneubaufrage 198. — Lemböck in Wien, durch ein Streichquartett auf der Londoner Ausstellung vertreten 100. — Lorini's Operngesellschaft aufgelöst 47. — Mainzer Stadttheater 198. — Marggraff, Hermann, über das Verhältniß der auf Universitäten gebildeten Männer zur Kunst 76. — Marschner-Denkmal betr. 23. 24. 67. — Marschner's Geburtshaus 40. — Marschner's Geburtsjahr betr. 16. 24. — Marschner's „Tempel und Jüdin“ in Berlin 56. — Mathia's Büsten von Beethoven, Gluck, Mozart und Palestrina 116. — Mendelssohn's „Paulus“ auf einem Dorfe bei Erfurt aufgeführt 140. — Meyerbeer's „Hugenotten“ in Moskau mit vierfacher Besetzung der Partie des Raoul 15. — Mittelrheinisches Musikfest in Darmstadt 40. — Mozart's „Don Juan“ in Madrid 91. — Mozart's „Don Juan“ in Wien 48. — Müller's, Wenzel, Wittwe in Wien 207. — Musikalische Vorbereitungen für die Eröffnungsfeier des Londoner Ausstellungsgebäudes 48. — Musikschule in Petersburg 15. — Niemann-Scholz'scher Streit 47. — Nizza, von Ernst und Halévy besucht 48. — Novitäten an den Pariser Hauptbühnen 67. — Oper, deutsche, in Rotterdam 8. — Orchesterstimme betreffend 23. 107. 140. 207. 225. — „Ostdeutsche Post“ über Verlioz 116. — Panconi und die Lorini'sche Operngesellschaft 84. — Pape's Piano-Console 48. 84. — Pariser Theater, deren Einnahmen und Honorare 226. — Passeloup und seine Concerts populaires 48. — Passeloup von den Mitgliedern seines Orchesters beschenkt 40. — Pauer's, Ernst, Concerte im Industriepalaste zu London 226. — Peischel, Adrienne, im Pariser Conservatorium 159. — Petersburger Conservatorium 148. — Petition um Abschaffung der Theaterclaque in Paris 84. — Pianofortefabrikation, die, auf der internationalen Industrie-Ausstellung zu London 197. — Pierson's, H. S., Preiscomposition

225. — Pohl, R., in Leipzig 159. — Quittungen über die eingegangenen Beiträge zum „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ und deren Absendung betr. 108. — Reis, Ph., über Telephonie 225. — Rieter-Viebertmann's, J., Uebersiedelung von Winterthur nach Leipzig 84. — Robe's, Th., Abfertigung J. J. Bott's 235. — Robenberg's, J., Gedicht auf Marschner's Tod 16. — Rossini's Composition des Gedichtes „der Seidenwurm“ 91. — Sängerbund, den Allgemeinen Deutschen, betr. 148. — Schefer, Leopold, als Componist 91. — Schmitt, Wilh., verbleibt provisorisch Leiter der Münchener Hofbühne 48. — Schumann's, Rob., Portrait nach der Zeichnung von A. Menzel 116. — Slezak, Anna, Erfinderin der Polka 68. — Spohr's „Alraune, die Eulenkönigin“ 56. — Staudigl's Geburtshaus mit einem Denkstein geschmückt 224. — Stuttgarter Musikschule 198. — Theateragenturen und Theaterzeitungen in Berlin 23. — Theater an der Wien 198. — Thoron, Fr. de, über singende Fische 100. — Verbi, angeblich zum Intendanten des Petersburger Hoftheaters ernannt 56. — Verbi's Cantate von der Londoner Ausstellungscommission nicht acceptirt 224. — Verbi, zum auswärtigen Mitgliede der Pariser Academie der schönen Künste vorgeschlagen 67. — Wagner, Richard, die ungehinderte Mittheilung ins Königreich Sachsen gestattet 115. — Wagner, Richard, Ehrenmitglied des Chemnitzer „Musikvereins“ 140. — Wagner's, R., „Rienzi“ in Dresden 15. — Weber's, C. M. v., Familie, biographische Notiz 68. — Weber's, C. M. v., Subelouverture auf den Pariser Concertprogrammen 91. — Weichmann, C. F., über H. v. Bülow 23. — Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ feiert ihr 50jähriges Jubiläum 124. — Wiener Hofopertheater, Dotation desselben 56. — Wiener Männergesangsverein feiert einen Narrenabend 56. — Wirsing, Rudolf, über Theaterkritik 107. — Zöllner's, Andreas, Hinterlassene betr. 159.

VI. Briefkasten.

215.

VII. Druckfehler-Berichtigungen.

116. 124. 140.

VIII. Anzeigen.

Agentur des Rauhen Hauses in Hamburg 8. — Benedict, J., in London 48. — Breitkopf und Härtel in Leipzig 24. 32. 84. 116. 152. 164. 200. 216. — Directorium des Conservatoriums für Musik in Dresden 92. — Directorium des Conservatoriums für Musik in Leipzig 92. — Directorium des Conservatoriums für Musik in Stuttgart 116. — Ehardt, A., in Leipzig 116. — Feurich, J., in Leipzig 8. 16. — Freyer, J. G., in Würzen 236. — Friedel, B., in Dresden 60. — Gerstenberger, A., in Altenburg 216. — Glaser, C., in Schleusingen 116. 180. — Gattenborn in Celle 16. 236. — Heinrichshofen in Magdeburg 116. — Hofmeister, F., in Leipzig 76. 164. — Hoftheater-Intendantur in Hannover 92. — Jünger, Paul H., in Leipzig 216. — Kahnt, C. F., in Leipzig 8. 24. 48. 76. 84. 132. 140. 152. 164. 180. 216. 236 (3). — Kistner, F., in Leipzig 60. 124. 200. — Klaus, B., in Wallenstedt 56. 92. — Kühn, L. F. A., in Weimar 164. — Kunze, R., in Dresden 68. — Leuckart, F. C. C., in Breslau 48 (2). 68 (2). 164. 180. 200. 216. — Matthes, H., in Leipzig 8. — Merseburger, C., in Leipzig 40. 84. 92. 124. 132. 200. — Peters, C. F., in Leipzig 92. 236. — Rebmann, F., in Trier 16. — Rieter-Viebertmann, J., in Leipzig 200. — Schäfer, C., in Leipzig 124. — Thümmler, A., in Leipzig 84. 92. — Weingart, C., in Erfurt 48. — Whistling, A., in Leipzig 140. 236. — Anonym 16. 68. 236.

Leipzig, den 3. Januar 1862.

Der Hefen Preissatz beträgt wöchentlich
1 Nummer von 1 über 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Kreuzer'sche Buch- & Musikb. (H. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Ande in Prag.
Schöberl & Co. in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 1.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Kub. Schmidt in Warschau.
C. Schäfer & Krosch in Philadelphia.

Inhalt: Gluck's „Alceste“ in Paris. — Rezensionen: Max Geisrig, Ruft zu
der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orléans“; Julius Knorr,
Führer auf dem Felde der Slavikerliteratur. — Aus Frankfurt
a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. —
Intelligenzblatt.

Sum neuen Jahre.

Ob überall des Festes Glocken klingen,
Sie tönen nicht, zum Feiern uns zu mahnen.
Fortschreiten gilt's auf den betretenen Bahnen,
Ohn daß zu kämpfen und mit Muth zu ringen.

Der Kampf ist gut. Der Sieg, er muß gelingen;
Denn treulich folgen wir den stolzen Fahnen
Der hehren Meister. Was sie lassen ahnen,
Das streben zur Erkenntniß wir zu bringen.

Rein schönes Ziel kann vor der Seele schweben
Dem, der der Kunst so ganz sich hingeeben,
Als in der Zukunft, für die Zukunft leben.

Entsagt gleichgültigem Wesen drum, dem schlaffen,
Beginnet endlich euch emporzuraffen:
Vereintes Wirken nur kann Großes schaffen.

Rudolf Gänther.

Gluck's „Alceste“ in Paris.

(Die Partitur.)

Von

Ednard Schelle.

Die französische Bearbeitung der italienischen „Alceste“
hatte eine theilweise Umgestaltung der ursprünglichen musika-
lischen Anlage zur Folge. Gluck selbst, als er sie unternahm,
befand sich bereits in der Peripherie seiner letzten Periode.
Vieles in der italienischen Partitur konnte er schon deshalb
nicht gutheißen, weil es als nothgedrungenes oder unwillkür-
liches Zugeständniß an Sprache und Geschmack mit seinen
Kunstansichten im Widerspruch stand, welche seit dem Erfolge

der „Iphigenie in Aulis“ für ihn zu Kunstgesetzen geworden
waren. So wenig der italienische Ton des Styls gänzlich ver-
wischen werden konnte, so ließ er sich doch modificiren, und zwar
um so mehr, als das französische Vorbild aus der Diction des
ursprünglichen Textes unverkennbar hervorleuchtet.

Gluck hatte die Oper, wie schon erwähnt, als ein Meister-
werk, als seine beste und liebste Arbeit ankündigen lassen.
Daraus darf man indeß nicht schließen, daß er in der Ver-
schmelzung des italienischen und französischen Styls die höchste
Aufgabe der dramatischen Composition gesehen hätte. Es war
Nichts weiter, als ein feines Manoeuvre, mit welchem der schlaue
Meister das Interesse des Pariser Publicums steigern wollte;
eine captatio benevolentiae, die er später bei Gelegenheit der
„Armide“ von Neuem und zwar mit ebenso schlechtem Glücke
in Anwendung brachte.

Die französische Partitur enthält die meisten Sätze der
italienischen, nur daß sie mehr oder weniger umgestaltet sind.
Bei dieser Gelegenheit zeigte sich Gluck in der schweren Kunst
des Streichens ebenso groß wie in der des Schaffens. Ohne
Gnade verwarf er alle Partien, welche ihm gegen den drama-
tischen Gang des Stückes zu verstoßen schienen, mochte ihr
musikalischer Werth noch so groß sein. Daß er die an den
italienischen Concertstyl anstreifende Arie des Evander im
zweiten Acte: „Or che morte il suo furore“ als eines jener
Paradesperde, mit welchem die Componisten auf die Hände
des Publicums Sturm laufen, fortließ, mochten die Musiklieb-
haber weniger bedauern als die schöne Arie des Admet „Ah,
perchè con quelle lagrime“, oder den piquanten, fast ganz
modern gehaltenen, sonst aber weder zur Situation, noch zu den
Worten passenden Solosatz der Alceste „o casto, o caro nuzial
mio letto“, aus dem sich so leicht eine brillante Bravourarie
bilden ließ. Diese und andere Lücken wurden indeß durch Ein-
lagen an Arien und Chören so reichlich gedeckt, daß der Kata-
log der französischen Partitur dem jener anderen bei Weitem
überlegen ist.

Schmid giebt in seiner Biographie Gluck's Titel und
Format der französischen Partitur richtig an; er scheint sie also
vor Augen gehabt zu haben. Um so mehr fällt das uncorrecte
Verzeichniß der Sätze auf. So übergeht er in der fünften
Scene des ersten Actes die große Arie „Non, ce n'est point
un sacrifice“, oder bezeichnet sie vielmehr kurz als ein Reci-
tativ, obwol sie in der Rondoform gehalten und sogar in der

Partitur von dem vorangehenden Recitativ sorgfältig abge-sondert ist; ebenso wird die unmittelbar folgende Invocation „Arbitres du sort“ vermischt. Im zweiten Act ferner ist der auf das Ballet folgende und als „chœur très gai“ bezeichnete Chor „Que les doux transports“ ausgelassen. Von der Arie in der vierten Scene desselben Actes „Ah! malgré mon faible cœur“ heißt es ganz unbefangen „ihr folgt ein Chor Lento in F min. $\frac{3}{4}$ Tact: „Oh, que le songe de la vie“, worauf der Schluß der obigen Arie, jedoch mit veränderter Melodie wiederholt wird“, obwohl dies mit dem ganzen Allegrosatz der Arie und zwar mit streng unveränderter Melodie geschieht; anderer weniger auffallenden Ungenauigkeiten gar nicht zu gedenken. Noch schlimmer steht es mit den Angaben hinsichtlich der Instrumentation aus, welche freilich beweisen, daß der Verfasser die Partitur durchsah — denn die Druckfehler sind sämtlich genau nachcopirt worden —; daß er aber entweder Trompeten- und Posaunensätze nicht zu unterscheiden vermochte, oder sich nicht bemühte, die Stimmen nur oberflächlich zu durchlaufen. Obwohl in der ganzen Oper die Trompeten stets durch die Posaunen ersetzt sind, so werden sie dennoch von Schmid regelmäßig da angezeigt, wo die Partitur irrig trombe statt tromboni angiebt. In der vierten Scene des dritten Actes endlich sind die Oboen ausgelassen, und am Schlusse derselben Scene wird in der Begleitung des Chores nur ein Fagott statt zweier angeführt.

Diese und andere Fahrlässigkeiten, von denen die ganze Biographie strotzt, rathen einen höchst vorsichtigen Gebrauch des Werkes an. Die weitläufige Beschreibung der Wiener Hof-feste entschädigt uns in dieser Beziehung ebenso wenig als für eine vergleichende Analyse der Opern Gluck's, wie sie hinsichtlich Mozart's Jahn in dessen Biographie gegeben hat. Allein welche Analyse konnte man von dem Verfasser erwarten, dessen kritisches Bewußtsein, dem listigen Maestro gegenüber, einen wahren Naturzustand kindlicher Naivität offenbart? Er ahnte nicht, daß der Chor „Parez vos fronts des fleurs“ eine Einlage aus der Oper „Elena e Paride“ ist; daß die Arie des Telemacco „Ombra mesta del padre“ in der gleichnamigen Oper sich zu dem berühmten Duo in der „Armide“: „Esprits de haine et de rage“, die Arie des Ulysses „Ah, chi di voi m'addita“ zur Introduction der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ hergeben mußten; daß endlich die „feurige“ Ouverture zur „Armide“, welche „das Herz erhebt und uns auf den seltensten und erfreulichsten Genuß vorbereitet“, schon einmal diesen Dienst vor eben demselben Telemacco versehen hat. Dennoch war Schmid einige Kunde von dergleichen Einlagen und Verpflanzungen durch Cramer's „Magazin der Musik“ zugekommen, ohne daß ihn das zu ernstern Untersuchungen veranlaßt hätte. Sein Enthusiasmus für Gluck macht seinem Geschmack alle Ehre, genügt aber keineswegs zu einem Werke, welches sich das Leben und Wirken eines großen Künstlers zum Gegenstande stellt. Gluck aber verdiente es wol, daß er einen Biographen fände, wie ihn Mozart in Jahn erhielt.

Hat nun die Musik durch die französische Bearbeitung gewonnen? Diese natürliche und oft aufgeworfene Frage in ihrem ganzen Umfange zu entscheiden, setzt eine detaillierte Vergleichung beider Partituren voraus, welche den Umfang dieses Aufsatzes übersteigen würde. Als ein großer Vorzug der französischen Partitur darf jedoch der Umstand bezeichnet werden, daß in ihr die sogenannten trockenen Recitative sämtlich gestrichen sind, welche in den höheren dramatischen Opernstyl schlechterdings nicht hinein gehören, und mithin das begleitete Recitativ allein zur Unterlage für die hervortretenden Partien

durchgängig verwendet ist; daß ferner die in Italien damals ungebräuchlichen Clarinetten die Stelle der englischen Hörner und der Oboe-Schalmei einnehmen. Dann aber stellt schon die Anordnung und Vertheilung der Massen, überhaupt die ganze musikalische Disposition die französische „Alceste“ unendlich über ihre italienische Schwester, welche sich in dieser Beziehung weder eines so klaren Ebenmaßes, noch einer ähnlichen Berechnung hinsichtlich des dramatischen Effectes rühmen kann.

Dies bestätigt zunächst der Anfang des ersten Actes. In der italienischen Partitur schließt die Ouverture mit dem Dominantaccorde. Warum? — Damit die Trompete des auftretenden Heroldes in der Tonica d einsetzen kann. — Allein aus welchem Grunde dieser Einsatz? Die einfache Trompetenfanzare bildet doch einen viel zu unbedeutenden Anschließungspunct, als daß durch sie der Schluß der Ouverture vermittelt würde, zumal da das kurze und keineswegs großartige Recitativ eigentlich nur einen Uebergang nach der Tonart C min. bildet, in welcher der erste große Satz des unmittelbar folgenden Chores gehalten ist. Ueberdies erscheint der Herold selbst als ein deus ex machina. Wir sehen beim Aufgange des Vorhanges das Volk vor dem Pallaste versammelt; es drückt weder Freude noch Trauer aus. Erst durch die Verkündigung des Boten erfahren wir, daß der König auf dem Todtenbette liege, worauf der banale Trompetenstoß, welcher durch diese Einleitung einen unglücklichen Nachdruck erhält, wahrlich schlecht vorbereitet. In der französischen Partitur hingegen strömt die Ouverture in einen kurzen, nur fünf Tacte umfassenden Chorsatz, der mit dem verminderten Septimenaccorde die schneidendsten Accente des Schmerzes anschlägt und dadurch nicht nur die in der Ouverture ausgesprochene Stimmung commentirt, sondern diese auch mit den ersten Eindrücken des Stückes einheitsvoll verbindet. Die Trompetenfanzare erhält jetzt nach dem Schlusse des Chores auf der Dominante eine dramatische Wirkung und der Uebergang des Recitativs nach C min., in Folge des hergestellten Gleichgewichtes, einen natürlichen Charakter.

Der erste Act zerfällt in zwei Haupttheile, deren erster die Stimmung des Volkes vor und bei der Erscheinung der Königin und den Schmerz dieser dem Volke gegenüber, der zweite den Orakelspruch im Tempel und dessen Folgen behandelt. Die beiden Anfangsscenen, welche jene erste Situation ausdrücken, lassen in der italienischen Partitur Vieles an klarer Gruppierung der besonderen Sätze wünschen, woran zum Theil die ausgedehnten und im Ganzen doch Wenig sagenden Recitative, die vielen kleinen Chorsätze und Choreintritte, welche bald mit dem Recitative, bald wechselseitig in getheilten Massen dialogisiren, die Schuld tragen. Man klagt beim Beginn des Actes über sein Unglück; dann klagt man im Wechselgespräch; Evander rath zum Tempel zu eilen, ohne daß es damit Ernst wird; indessen klagt man von Neuem; dann wird die Königin angekündigt, und nun beklagt man den Admet, darauf die Kinder, und dann werden wiederum die ersten Klagen angestimmt. So geht es trübselig bunt durcheinander her; die dreimalige Wiederkehr des ersten Chores „Ah di questo afflitto“, der nur am Schlusse der zweiten Scene mit dem Allegrosatz vorkommt, ist weder genügend, einen Grundton hervorzurufen, noch einen Schwerpunkt zur großen Arie der Alceste abzugeben. Mit einem weit einfacheren Plane erreicht die französische Partitur den dort vergeblich angestrebten Effect dadurch, daß der Chor „Oh Dieux, qu'allons nous devenir“ gleich Anfangs in seiner ganzen düsteren Majestät mit dem Allegrosatz auftritt und nur in dieser Weise noch einmal am Schlusse der zweiten Scene wiederholt wird. Es ist der Zorn der Götter,

welcher in der Person des Königs das ganze Volk heimsucht. Furcht und Entsetzen bilden die Grundstimmung, die erst beim Anblick der trauernden Königin und ihrer Kinder in ein sanftes Mitleid übergeht. Der dies aussprechende Chor „Oh malheureuse Alceste“ rahmt den Ausdruck des Schmerzes in dem Recitative und der großen Arie der Königin mit einzelnen, dazwischen tretenden Einsägen ebenso mild ein, wie jener erste Chorsatz das ganze Bild mit einer hochtragischen Einfassung umgibt.

In Folge dieser Vertheilung tritt nun der Opferchor im Tempel, der antiphonisch gehaltene Wechselgesang zwischen Priester und Volk, — eine der herrlichsten Schöpfungen, welche die Geschichte der Musik kennt, — mit wahrhaft antiker Pracht hervor. Der Zorn der Götter erfordert eine feierliche Sühne; die düsteren Töne des mächtig erhabenen Opferhymnus tragen die Klage des Volkes zum Gotte empor, und die bange Stimmung der Anwesenden während der Opferschau malt der hierher verlegte, in der italienischen Partitur mit Pantomime bezeichnete kleine Orchestersatz passender, als er dort die Trauer des Volkes in der ersten Scene auszudrücken vermag. In der französischen Partitur ist zu Gunsten des dramatischen Ausdruckes die zweite Wiederkehr des Gesanges mit Recht gestrichen; derselbe gewinnt durch die Versetzung des den Grundgedanken beschreibenden Themas bei den Worten „peree d'un rayon“ um einen Ton höher, welche dem italienischen Texte gegenüber die Begleitungsform bezeichnender gestaltet, eine eigenthümliche, fast locale Färbung. Ebenfalls aus Rücksicht für Fortschritt der Handlung wurde der unmittelbar auf den Orakelspruch folgende Chor „Quel oracle funeste“ vereinfacht, indem die französische Bearbeitung einen zweiten Chor unterdrückte, welcher in der italienischen „Alceste“ hinter der Scene die Worte „Fuggiamo! fuggiamo!“ singt, während der erste Chor, ohne an die Flucht zu denken, sein „Che annunzia funesto“ stets wiederholt. Der Umstand, daß das Todesgeklöbde der Alceste im Tempel selbst, nach dem Orakelspruche, abgelegt wird, hatte die Einlage einer Arie „Non, ce n'est point un sacrifice“, und zwar in Rondoform zur Folge. Die dreimalige Wiederkehr des Themas, oder vielmehr des Hauptgedankens, schildert den Kampf der mächtig erwachenden Lebenslust und der Mutterfreude mit der Gattenliebe in diesem Meisterwerke auf das Wunderbarste. Daran schließt sich unmittelbar das großartig feierliche Recitativ des Ausspruches selbst „Arbitres du sort des humains“, mit welchem die parallele Stelle in der italienischen Partitur „numi eterni“ keinen Vergleich anhält, und die hierauf folgende Arie „Divinités du Styx“ malt die stolze Resignation des durch das Bewußtsein einer großen That über die Schranken seines Geschlechts erhobenen Weibes. Mit dieser Arie schließt der Act in befriedigender Weise, während in dem italienischen Texte der Chor noch ein Mal sein altes Klage lied ertönen lassen muß, um zuletzt, nach einem neugierigen Fragen: ob sich Jemand als Opfer gestellt habe, mit einer breiten Moral „Serve chi regna“ feierlichst Abschied zu nehmen.

Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Acte.

Die große lugubre Scene in dem Haine der stygischen Götter, womit ihn die italienische Partitur beginnt, ruft, tragt der folgenden Situationen, einen ähnlichen Schluß von nicht minder großartiger Conception hervor, welcher durch die den Klagegesang der Alceste mehrfach durchziehenden Chöre „Tante grazie“ und „Oh come rapida“, wie ferner durch die große Arie der Königin wo möglich noch dunklere Farben aufträgt. Diese beiden düsteren Riesenmassen stellen nicht nur den Act

außerhalb aller Proportion mit den beiden anderen, sondern erdrücken auch fast gänzlich die zwischen ihnen eingeklemmte Festscene, und mit ihr den einzigen Moment in der Oper, aus dem ein warmes, freundliches Licht strömt.

Rousseau hatte Gluck den Rath erteilt, diese Situationen durch Tanz und Chor möglichst hell auszumalen. Das war der beste Gedanke, welchen der Genfer Philosoph in seinen Urtheilen über die „Alceste“ äußerte, und Gluck verfehlte nicht, ihn zu benutzen. Er leitete eine Reihe von Balleteinlagen mit dem munteren Chor „Que les doux transports“, dem Schlußchore in der italienischen Partitur, ein, führte am Ende des Tanzes ebendenselben Text mit neuer Melodie in kurzem Formate unter dem Titel „chœur très gai“ noch ein Mal vor, fügte die Chöre: „Vivez, aimez des jours dignes d'envie“ und „Parez vos fronts des fleurs nouvelles“, letzterer der Chor „Non sdegnare o bella Venere“ aus der Oper „Elena e Paride“, hinzu, und bedachte endlich noch den Admet mit der lieblichen Arie: „Bannis la crainte et les alarmes.“ In Folge des aus dieser Anlage entspringenden Gegensatzes hebt sich die große dramatische Scene, in welcher Alceste ihren Entschluß dem Könige gesteht, in voller, runder Plastik ebenso wirksam hervor, wie sie in dem italienischen Texte gegen den mächtigen Rahmen des Actes zurücktritt. Dank der Einlage einer anderen Arie „Je n'ai jamais chéri“, welche die eintönige Kette des fortlaufenden Recitativs wirksam unterbricht, wie ferner der meisterhaften Verkürzung des die Enthüllung beschreibenden Dialoges, der die 47 Tacte der italienischen Ausgabe in 26 vollkommen erschöpfend zusammenfaßt, konnte der entscheidende Moment des Bekenntnisses in seiner ganzen dramatischen Macht erfaßt und gebührend musikalisch illustriert werden, während er dort nur beiläufig und wirkungslos mit zwei Worten „son io“ auf drei Noten abgethan ist. Nach so vielen Arien wird dann durch die geschickte Vertheilung der beiden Chöre „Tant de grâces“ und „Oh que le songe de la vie“ ein wohlthuender Wechsel der Eindrücke erzeugt, welcher den wegen des Parallelismus mit dem ersten Acte bedenklichen Schluß mit dem leidenschaftlichen Allegrosatz der großen Arie gestattet.

Der dritte Act ist in der italienischen Partitur zu wenig bedacht, als daß er sich nach den gewaltigen Eindrücken des zweiten irgendwie geltend machen könnte. Er führt im Grunde nur die dort bereits ausgeklungenen Stimmungen in breiter Form von Neuem wieder vor. Alceste stirbt im Pallaste, nachdem sie noch ein Mal Abschied genommen hat. Die erscheinenden Larven und Gespenster sind bereits bekannte Gäste und bringen hier die Wirkung, wie im zweiten Acte, nicht hervor. Selbst der große Klagegesang der Ismene und des Evander, von dem unaussprechlich schönen Chore des Volkes „Piangi Thessalia“ mehrfach unterbrochen, wird durch die Erinnerung an den Schluß des zweiten Actes etwas abgeschwächt. So bleibt nur die Erscheinung des Apollon als ein neues Moment, welche deshalb in breiter Weise musikalisch ausgemalt werden mußte; ebenfalls nicht zum Frommen des dramatischen Effectes. Der Schlußchor endlich, eine frische und originelle Schöpfung, hat in der französischen Partitur, wie schon erwähnt, eine dankbare Stelle erhalten.

(Schluß folgt.)

Musik für Theater und Concert.

Max Seifriz, Musik zu der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ von Fr. Schiller. Leipzig, C. F. Kahnt. Orchesterpartitur Pr. 5 1/2 Thlr. netto. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten Pr. 3 Thlr.

Schiller's „Jungfrau von Orleans“ enthält so viel musikalisches Element, daß ein Componist einen glücklichen Griff that, indem er die Tragödie mit Musik versieht. Es sind nicht nur mehrere Scenen in der Dichtung, welche Musik verlangen; sondern es ist überhaupt der ganze Gefühlszug ein fast opernhafter (in zulässigem Sinne), insofern die Sprache in den lyrischen Stellen außerordentlich musikalisch ist und die Personen vielfältig fast zum Gesange gestimmt scheinen. Darum verträgt man bei diesem Werke nicht nur die Musik gut, sondern wünscht sie auch, als angepasste Einleitung und Zwischenactsmusik, um das Gemüth entsprechend vorzubereiten und die Eindrücke nach- und ausklingen zu lassen.

Aber nicht nur für die Bühnenaufführung scheint eine Musik annehmbar, sondern auch für das Concert, wenn die Dichtung in zweckmäßig zusammengezogener Form declamirt wird — eine nicht unbelohnende Aufgabe für geschickte, dichterische Kräfte. Es wird immer eine schöne und erhebende Wirkung machen, die wunderbare und an großen Contrasten so reiche Laufbahn der unsterblichen Johanna in gedrängtem, poetisch-musikalischem Bilde vor dem inneren Blicke vorüberziehen zu sehen.

M. Seifriz, der verdienstvolle Capellmeister des kunstsinnigen Fürsten von Hohenzollern zu Löwenberg, hat seine Musik in den rechten Grenzen gehalten: er giebt nicht zu Viel und nicht zu Wenig; was er aber giebt, ist vortrefflich gemacht, warm empfunden und ausdrucksvoll, dazu mit einer Kenntniß und Behandlungskunst der Orchestermittel hergestellt, wie sie nur den besonders Begabten, praktisch Eingelebten zueigen ist. Was an dieser Partitur und an dem Componisten zu wünschen übrig sein dürfte, ist nur Eines, und ohne Zweifel Etwas, das der Componist selbst mitwünschen hilft (und was sich wol jeder Andere ebenfalls wünscht): daß er eine Schaffenskraft ersten Ranges sein möchte und so seiner Musik jene originale, großgeistige Schönheit eingeboren hätte, die ein Werk „einzig“ macht. Aber ferne sei es darum, in Seifriz' Partitur gewöhnliche gute Capellmeistermusik zu vermuthen. Seifriz' Phantasie schafft auf hochkünstlerischem Geistesgrunde, und er fühlt frei genug, um selbst dann, wenn er auch keineswegs „Zukunftsmusik“ macht, doch nicht als ausgeübter Regelmannt zu erscheinen. Seifriz' Musik athmet gesund und frisch, und die poetische Begeisterung regte sie an.

Die Partitur*) (267 Seiten lang) beginnt mit einer großen Ouverture, voll eindringlicher Motive und feurigen Schwunges; das Lyrische und Kriegerische der Handlung, der ideale Zug der gottbegeisterten Jungfrau, wie auch die inneren Kämpfe derselben klingen in prägnanten Motiven charakteristisch heraus. Es ist ein hervorzuhebender Zug, daß die Ouverture schließt wie die Dichtung; der Geist der Jungfrau (ihr Motiv) schwebt empor; uns wird, wie bei Schiller's Worten: „Leichte Wolken heben mich, — der schwere Panzer

*) Der Componist setzt zu oberst die Posaunen, darunter die Pauken, Trompeten, Hörner, Holzbläser und sodann die Streicher. Das ist, als leicht übersichtlich, zu empfehlen. Auf kleinere Orchester ist (mit kleinen Noten) Rücksicht genommen.

wird zum Flügelkleide. — Hinauf, hinauf! Die Erde flieht zurück. — Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude.“

Der erste Zwischenact beginnt mit Kriegssignalen und giebt sanftere, auf die Heldin hindeutende Motive, wonach es (gemäß des folgenden Actes) wieder in aufgeregte Musik übergeht.

Der zweite Zwischenact schildert wieder aufgeregte Stimmung; ein Motiv voll männlich-feinen Ausdrucks (das schon in der Ouverture eine Rolle mitgespielt) läßt sich in dem motivischen Streite ringsum hören; ein höher liegendes Motiv imitirt. Der Schluß ist verhallend.

Der dritte Zwischenact schildert Seelen-Spannungen und Lösungen in meisterhafter Ausführung; die Musik hätte können die Lionel-Johanna-Szene etwas hervorheben. — Es folgt Musik zur Verwandlung vor den Schlachtszenen mit schönen Fanfaren.

Der vierte Zwischenact bringt eine Periode, welche nachträglich die vorhin gemeinte Scene schildern könnte; zu dem ritterlichen Motiv tritt ein weibliches in Gegensatz, dazu bewegtes Stimmenleben. — Es folgt melodramatische Musik, zu Johanna's Monolog im vierten Act: „Die Waffen ruhn“, welche „sprechend“ wirkt — sprechend, weil so richtig ausdrucksvoll. Der Krönungsmarsch ist großartig; doch hätten wir ihn mehr streng marschmäßig, ja geradezu populär gewünscht.

Der fünfte Zwischenact scheint innere und äußere Kämpfe zusammenzugreifen; spannende schwüle Gefühlsituationen, in eigenthümlicher Musik, sind Hauptinhalt. — Die Schlußmusik zu Johanna's Sterben entspricht dem schönen, bereits gerühmten Ouverture-Ausgange.

Sehr befriedigt von Seifriz' Partitur, empfehlen wir selbige zur Berücksichtigung allen Directionen; es ist als sicher anzunehmen, daß die Musik einen sehr guten Eindruck machen werde. R. R.

Bücher, Zeitschriften.

Julius Knorr, Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 10 Mgr.

„Wenngleich in jüngster Zeit einzelne kleine Schriftchen desselben Zweckes wie das vorliegende erschienen sind, so stellen sich dieselben doch keineswegs als praktisch heraus. Das eine ist mit völliger Sachkenntniß abgefaßt und so wenig geeignet, das musikliterarische Chaos zu Gunsten des Unterrichtes aufzuhellen, als etwa das voluminöse Hofmeister'sche Handbuch der Musikliteratur; das andere giebt einen nur unbequemen, dabei — gelind gesagt — höchst einseitigen Führer auf dem Felde der Clavierunterrichtsliteratur ab. Daher dürfte dieses Büchlein eine Existenz neben jenen zu haben immer wohl berechtigt sein, von denen es sich übrigens vorzugsweise dadurch unterscheidet, daß es das Wesentlichste für den Unterricht allenthalben klar erkennen läßt.“ — Mit diesen Worten führt Julius Knorr sein Büchlein (das letzte Werk des jüngst verstorbenen Verfassers) ins Publicum ein, und wir haben denselben weder zur Rechtfertigung seines Erscheinens, noch auch zur Erläuterung seines Inhaltes etwas Wesentliches kaum hinzuzufügen, da wir dem hier Ausgesprochenen in der Hauptsache unsere Zustimmung nicht versagen können.

Gestützt auf umfassende und genaue Literaturkenntniß,

die das unbedingt-Wichtige von dem nur Brauchbaren zu sondiren weiß, und fußend auf eine fast dreißigjährige, reiche Erfahrung als Lehrer des Clavierspiels, hat der durch seine eigenen didaktisch-methobischen Clavierwerke weithin bekannte Verfasser ein Werkchen zu Stande gebracht, das eben nicht — Dank seiner praktischen Umsicht — durch Voluminosität imponirt, aber durch vorwiegende Gediegenheit des Inhaltes sich auszeichnet und Allen, denen eine genauere Kenntniß der einschlagenden Literatur wünschenswerth erscheint, als brauchbares Hülfsmittel empfohlen zu werden verdient.

Das gesammte Material ordnet sich in drei Hauptstadien und unterschiedliche Neben- und Uebergangsperioden. Eine mehr als ausreichende Anzahl irgendwie bedeutsamer oder der Beachtung würdiger Clavierunterrichtswerke (dem Lehrer bleibt natürlich immer bei der Auswahl der zu benutzenden freie Hand), ausgehend von den Fünffingerstücken und aufwärts schreitend bis zu den classischen Werken der Meister, die zwar nicht mehr als eigentliche Unterrichtswerke anzusehen sind, aber doch behufs einer vollendeten Kunstbildung hier, als zu künstlerischer Ausbildung dienend, einzurangiren waren, finden in den verschiedenen Stadien technisch-mechanischer und musikalisch-ästhetischer Entwicklung ihren methodisch berechtigten Platz. Daß der Verfasser nebenher auch der Unterhaltungsmusik Berücksichtigung schenkt, findet seine Erklärung einfach in dem Umstande, daß auch die Unterhaltungsliteratur (versteht sich, die ebleren Erzeugnisse derselben) einen integrirenden Theil der Unterrichtsliteratur bildet. Das dritte und letzte Stadium, als das der technisch-künstlerischen Reife, bringt neben den dort Verwendung findenden eigentlichen Studienwerken eine Auswahl Solosachen und Concerte mit Begleitung des Orchesters, und in einem „Anhang“ Musikstücke mit Instrumenten (Sonaten, Trios, Quartetten u. s. w.); endlich Musik für zwei Claviere zu vier und acht Händen.

Die den meisten der verzeichneten Hauptwerke beigelegten, didaktischen, ästhetischen und literargeschichtlichen Fingerzeige, sowie die übrigen, durch zahlreiche Notenbeispiele veranschaulichten und erläuterten Bemerkungen, z. B. über Vortrag und Fingersatz, verleihen dem Werkchen ganz besonderen Werth und erhöhen, namentlich durch die zuletzt bezeichneten Beigaben, seine Brauchbarkeit insbesondere für minder routinirte Lehrer.

Wenn nach Alledem — wie oben bereits angedeutet — dem Verfasser dieser Schrift in Sachen des Clavierunterrichts eine gewichtige Stimme zuerkannt werden muß, so ist anderen Theils wiederum nicht Alles für baare Münze zu nehmen, was der Verfasser als solche zu verausgaben für angemessen findet. Sei es, daß sein Urtheil über Werth oder Unwerth einzelner Sachen in der That individuell-unklar und getrübt war: so muß es doch nicht wenig befremden, wenn er über Werke von so ausgesprochenem Kunstwerthe wie Mendelssohn's „Lieder ohne Worte“ in völlig ungerechtfertigter Weise aburtheilt.

G. K.

Aus Frankfurt a. M.

Die Eröffnung eines neuen Saales war für das Frankfurter Musikleben ein Ereigniß. Der große Saal erweiterte den Kreis der Zuhörer, er gab einen Ort zur Aufstellung großer Chöre; und diese beiden Vortheile waren der Anlaß zur Vereinigung zweier, bisher widerstrebender Elemente, des vornehmen und des bürgerlichen, verkörpert im Cäcilien- und Rühl'schen Verein. Der Mangel an einem großen Saale,

der Uebelstand der geringen Eintragsfähigkeit der kleineren Säle trugen die Schuld, daß die Eintrittspreise so hoch gestellt werden mußten, daß den bürgerlichen Familien der Zutritt verwehrt wurde. Es war nicht der Thaler, den ein Frankfurter Kauf- und Handwerksmann gerade so gut aufwenden kann, wie Lente des „feineren Standes“; es war die gänzlich verschiedene Weise des musikalischen Genießens in beiden Kreisen, die den Bürger hinderte, die Concerte zu besuchen. Der Bürger will sich mit seiner Familie einen Genuß bereiten; aus dem anderen Kreise schickt man nur ein Glied der Familie ins Concert, um das Haus zu repräsentiren. Jetzt sind die Eintrittspreise durch entsprechende Räumlichkeiten so gesetzt, daß allen Bedürfnissen Rechnung getragen wird. Wie sehr solche Aeußerlichkeiten auf die Kunst zurückwirken, weiß der, dem es um die Erfrischung und Erstarkung derselben Ernst ist. Man konnte den Einfluß schon in den Beifallsäußerungen merken, die lebendigeren Stellen der aufgeführten Composition — ganz gegen die Gewohnheit des bisherigen Concertpublicums — gespendet wurden.

Der andere Vortheil ist die Möglichkeit zur Aufstellung großer Chöre. Bisher konnten nur einzelne Vereine, 150 bis 200 Mitglieder, ein Concert unternehmen, und diese bedurften mit dem Orchester oft fast der Hälfte des Raumes. Sängersäle, selbst im kleinsten Maßstab, waren in Frankfurt nicht möglich. Unsere Kirchen, von denen nur die Katharinenkirche zu einer Musikaufführung brauchbar, werden von ihren Vätern so eifersüchtig bewacht, daß ein Feind des öffentlichen Vergnügens durch das Ansagen einer Trauung ein Concert unmöglich machen kann. Jetzt braucht man wenigstens nicht mehr den Vnderstag in Bewegung zu setzen, um die Aufführung eines Concertes zu realisiren; denn der große Saal faßt an zwei Tausend Menschen.

Der Rühl'sche und der von Messer gegründete Cäcilien-Verein wirkten zum ersten Male zusammen. Was deren Gründern nicht möglich, das gelang den Epigonen. Ich habe die Elemente angedeutet, die, wie Feuer und Wasser, gegenüberstanden. Ein vornehmer und ein Bürgerstand sind aber nicht die eigentlichen Gegensätze in einer Handelsstadt, in einer alten freien Stadt, die zwar viel adeliges Blut aufgenommen, aber im Grunde immer bürgerlich geblieben. Ich möchte die Gegensätze anders bezeichnen: Katholicismus und Protestantismus. Diese sprechen schon bestimmter; aber auch in diesen beiden Begriffen ist noch nicht Alles gesagt, was in jenen Vereinen lebte. Bezeichnen wir also jenes Element als den Fang zum Hergebrachten, zum Vorrecht und Vorurtheil; dieses als das Streben zum Neuen, zum Menschenrecht, zum natürlichen Verständniß aller Dinge. Aristokratie und Katholicismus, Demokratie und Protestantismus gehen zwar immer zusammen und sind im Wesen eines; wir wollen sie aber nicht bestimmt den beiden Vereinen zutheilen, weil nur die wenigsten Mitglieder bestimmte Vorstellungen davon hatten. Die eben genannten Gegensätze treffen aber den Bloß der Vereine. Während jene nur alte Musik trieben, oder solche, die veraltet zu sein verdient, hat Rühl alles Bedeutende der neueren Oratorienmusik zur Aufführung gebracht. Gerade deshalb, weil jene sichbaren Gegensätze von Aristokratie und Demokratie, Katholicismus und Protestantismus nicht äußerlich vortraten, war nach dem Ausscheiden der Meister eine Nivellirung möglich. Die Epigonen fragten viel nach Grundsätzen, wol aber nach vortheilhaften Stellen. Die Saalbau-Gesellschaft wollte auch keinen der Vereine, der dem Saal den Namen gäbe, ausschließlich begünstigen; darum lud

sie Beide zur Einweihung ein. Die neuen Herren Directoren theilten sich also in die Ehre und — — — in Haydn's „Schöpfung“.

Ich habe Ihnen hierin Alles gesagt, was von dem Concert zu sagen ist; denn es wird Ihnen gleichgültig sein, daß in Frankfurt 1500 Leute in einem Concert zusammenkamen. Danach, daß Zwei an Einem Stück dirigirten, der Eine mitten im zweiten Theil den Tactstock niederlegt und der Andere fortfährt, ohne daß der Hörer einen Wechsel, außer dem ceremoniellen, merkt, können Sie die Art der Darstellung beurtheilen: es war Alles nivellirt. Die „Schöpfung“ macht Einem über-

dies den Eindruck eines Antiken-Cabinet's, das man an der Hand eines Cicerone durchwandert. Versteht dieser Führer die Fragmente mit eigenem Leben zu erfüllen, dann werden wir erwärmt bei einem Wilde stehen bleiben. Bei dieser Aufführung vermochte nur ein Cicerone diesen Zauber zu üben. Hilbert noch voll von Rühlschem Geist; er riß oft das Orchester sammt dem Dirigenten aus ihrem trägen Gange heraus; die Uebrigen aber, Hr. Schneider und Frau Zottmayer, gaben nur Explicationen. Die Chorsänger kennen ihre Partien noch von früheren Concerten her; was die Dirigenten hinzuthaten, hörte man nicht, wol aber was fehlte — der frische Geist. ... r.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das alljährlich sich wiederholende Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Saale des Gewandhauses fand am 19. December statt, und concentrirte sich das musikalische Interesse an demselben vornehmlich auf die Mitwirkung der Frau Dr. Clara Schumann, durch welche im Verein mit den Hrn. Prof. Moscheles und Capell-M. Reinecke die Ausführung des Seb. Bach'schen Clavier-Concertes für drei Flügel ermöglicht wurde. Bei der vorzüglichen Reproduction dieses interessanten und, was namentlich den langsamen Mittelsatz anlangt, erbaulichen Tonwerkes hieß es den geschichtlichen Standpunkt, den Recensenten und Consumenten diesem Instrumentalwerke gegenüber einnehmen müssen, gänzlich verlassen, wollte man an der inhaltlichen und formellen Gestaltung desselben kritisch und maßvoll und Anforderungen geltend machen, wie man sie an neuere Productionen auf diesem Gebiete zu stellen berechtigt ist. Ein Gleiches gilt von der zweiten Novität dieses Abends, Symphonie in F dur von Phil. Em. Bach, einem Werke, das an musikalischer Bedeutung jenem unzweifelhaft nachsteht und eine befriedigendere Ausführung verdient hätte. — Die übrigen Orchesterleistungen waren eine neue Overture von R. W. Gade, „Michel Angelo“ benannt, und Fest-Overture mit Chor über das Rheintweilied von Rob. Schumann. Letzteres Werk, seinem ursprünglichen Zwecke jedenfalls entsprechend und momentan den genialen Tonbildner erkennen lassend, kann dessenungeachtet einen nur untergeordneten Kunstwerth beanspruchen. Gade verläßt in seiner Overture frappanter Weise den beliebten Weg musikalischer Leisetreterei, macht indessen nur „viel Lärm um Nichts“ und vermochte der ihm muthmaßlich vorsehenden poetischen Vorlage, trotz forcirter Anstrengungen, nicht gerecht zu werden. — Ueber die Gesangsleistungen des Frä. Anna Reiss können wir uns, auf das frühere Referat verweisend, kurz fassen. Sie sang unter nicht enden wollenden Beifallsäusserungen, mit denen das Publicum nicht eben geizte, Cavatine aus „La gazza ladra“ von Rossini recht nett und fertig, zeigte dagegen in einer deutschen Arie aus der Oper „Catharina Cornaro“ von Franz Pachner, daß Innerlichkeit, Leidenschaft und verständnistiessere Auffassung ihr gänzlich unbekannte Requisiten eines künstlerischen Vortrags sein mögen. — Frau Clara Schumann spielte noch in vollendeter Weise ein tiefempfundenes, seelenvolles Nachstück und Canon (As dur) aus den Studien für den Pedalschlüssel von Rob. Schumann, Impromptu (Es moll) von F. Chopin und auf allseitiges Verlangen als liebenswürdige Zugabe „Spinnertlied“ von Mendelssohn.

Berlin. Der 1. December brachte uns im königl. Opernhause die schwachbesuchte Matinée zum Benefiz für Sgra. Brilnetti. Den Glanzpunkt bildete das großartige Duett aus „Stabat mater“ von Rossini, in dessen Vortrag die berühmten Schwestern Marchisio eine Gesangs- und Ensemblewirkung erreichten, wie sie so bald nicht wieder gehört wird. Unter stürmischem Applaus mußten sie dasselbe noch einmal wiederholen. — Am 3. December sahen und hörten wir in den vereinigten Victoria-Theatern das Monstreconcert von sämtlichen Infanterie- und Cavallerie-Musikcorps der hiesigen Garnison (etwa 12 Corps) und, wie der Zettel vielleicht irrtümlich besagte, auch sämtlicher hiesiger Tambourcorps unter Musik-Dir. Wieprecht's Leitung. Nach dem Trommel-Lärmen zu urtheilen, konnten aber immerhin nur 40 Trommler activ sein, genug, um bei eingreifenden und

angreifenden Stellen von der Musik bloß klanglose Massen zu hören. Beide Häuser waren ausverkauft, so daß der Erfolg, um nur Eines zu berühren, der Musikmeister-Pensionszuschußklasse noch immer einen bedeutenden Zuwachs gewährt haben muß, trotzdem Director Gers die Hälfte der Einnahme beansprucht hatte. Nachdem die Vorhänge aufgerollt, war der Anblick der vereinigten Theater feenhaft, magisch und so blendend, daß die staunenden Zuschauer erst in laute Interjectionen und dann in Beifall ausbrachen. Ein neben mir sitzender Franzose, der in Paris, London, Italien, Amerika u. c. gewesen, sagte, daß mit diesen beiden vereinigten Theatern kein Theater der Welt an Eleganz und Personenzahl concurriren könnte. Einige Piecen wurden nur von den Infanteriemusikcorps, andere nur von den Cavalleriemusikcorps, die meisten aber von sämtlichen combinirten Infanterie-, Cavallerie- und Tambourcorps vorgetragen. Hr. Wieprecht leitete als Obercommandirender diese musikalischen Heerschaaren, die wieder in vier Musikmeistern und fünf Stabstrompetern ihre Untercommandirenden hatten. Die Massenleistungen waren selbstverständlich weniger gut in den schwierigen Overturen zum „Feldlager“ und zu „Olympia“. Diese Copieen blieben weit hinter den Originalen zurück. Besser gelangen die Märsche. Das Programm enthielt auch nur eine neue Piece, den Krönungs-Marsch für zwei Orchester zur Krönung des Königs Wilhelm I. von Meyerbeer componirt. Derselbe war in diesem Arrangement von mächtiger Wirkung. Pomphaft machte sich R. Wagner's Marsch und Chor aus dem „Lannhäuser“. Im Freien mögen diese tongewaltigen Militärproductionen, unterstützt und überhört von 40 wirbelnden Kalbfellen, vielleicht geeignet sein, mehrere hundert Morgen Wald und Feld harmonisch zu füllen und zu befruchten; aber trotz dieser gewaltigen Theaterräume machten die Trommler- und Bläser-Massen doch einen Aufruhr verkündenden Lärm. Beifall gab es, natürlich, wie immer bei solchen Zwerchfell erschütternden Gelegenheiten, in starker Dosis. — Am 4. December trat die 18jährige Sgra. Adeline Patti in der italienischen Oper des Hrn. Merelli als Lucia („Lucia von Lammermoor“) auf. Von amerikanischen und englischen Blättern schon als ein singendes Wunderkind und in neuester Zeit als ein Gesangsphänomen hingestellt, gestehen wir offen, dieses Urtheil nicht unterschreiben zu können. Sie besitzt zwar Alles, was eine Sängerin haben muß, um sie zu einer solchen ersten Ranges zu stempeln, nur Eines scheint zu fehlen, aber etwas unerläßlich Nothwendiges — die sympathische Klangfülle einer großen Stimme. Möglicherweise ist es, daß das kleine allerliebste Figürchen den großen Raum unseres Hofoperentheaters mit ihrem niedlichen Stimmchen nicht auszufüllen vermag, und daß ein kleinerer Raum das von der neuen Welt ausgesprochene Urtheil sich auch bei uns in der alten Welt bewahrheitete. Jedenfalls warten wir vorläufig und harren der Wunderleistungen, die da kommen sollen. In der Wahnsinnszene gipfelten sich ihre gesanglich-dramatischen Leistungen, die denn auch überaus beifällig aufgenommen wurden. Hr. Formes entledigte sich als Edgar seines Partes meist gelungen. — Die königl. Kammerfängerin Frau Herrenburg-Luczel feierte am 5. December nach 20jähriger, ruhmreicher Wirklichkeit an hiesiger Hofoper als Susanue in „Figaros Hochzeit“ ihr Abschiedsbenedict. In diesem langen Zeitraume war sie stets und überall der wirksam eingreifende Liebling des Berliner Opernpublicums. Davon gab denn auch das vollbesetzte Haus und der stürmische, wiederholte Beifall den schönsten Beweis. Die scheidende Künstlerin erhielt wäh-

rend der Vorstellung Bouquets und Lorbeerkränze in Fülle. Nach derselben wurde ihr von dem Opernpersonale eine, auf einem Lorbeerkranze ruhende, prächtige silberne Vase überreicht. In den Blättern des Lorbeerstammes sind flüchtig die einzelnen, von ihr gegebenen Rollen verzeichnet. Vorzüglich war Frä. Lucca in der Rolle des Cherubin. Die Damen Köster (Gräfin), Harriers-Wippert (Bärchen) und Sey (Marcelline), wie die H. Womorsky (Waffio), Krause (Figaro), Salomon (Graf), Voss (Bartolo), Fischer (Antonio) und Kose (Curtio) verherrlichten Jeder in seiner Weise, der schreibenden Künstlerin zu Ehren, diese ausgezeichnete Vorstellung. — Im zweiten Abonnementconcerte des Hrn. Rob. Mabele, welches am 6. December im Saale der Singakademie stattfand, hörten wir in vierfacher Besetzung die aus sieben Sätzen bestehende sechsstimmige H moll-Suite von J. S. Bach für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß und Flöte. Das Concert D moll in ungarischer Weise für Violine und Orchester von J. Joachim, welches der große Geigenvirtuose mit allen nur denkbaren Schwierigkeiten in symphonischer Form für sich componirt, erfuhr durch unseren königl. Kammervirtuosen Ferd. Laub eine von stürmischem Beifall begleitete meisterhafte und vollendete Reproduktion. Laub sowohl, wie Joachim gehören zu den größten Violinvirtuosen der Gegenwart, abgetheilt in sich und in der Zeit. Nicht eben zu häufig kommt der Künstler der Doppelkrone der Virtuosität und der Composition zugleich. Joachim's neuestes Concert in D moll gleicht einer üppigen, romantischen Landschaft mit abwechselnd ernsten und heiteren Contrasten, deren Mittelpunkt eine reizend sprudelnde Cascade in Form einer fein pointirten Romanze bildet. Bedeutsam erfunden ist die Principalsstimme, um die bald dienend, bald dominierend das stets bewegte, harmonisch sinnig construirte Orchester einherfluthet. Nur dem ersten Satze wäre bei seiner frischen Eigenthümlichkeit mehr Einheit und Gedrungenheit zu wünschen, die dann für denselben von erobernder Natur wäre. Zum Schluß brachte Hr. Mabele das von Franz Bonn gedichtete Märchen „Urbine“ für Soli, Chor und Orchester von dem, wie wir hörten, in München lebenden, jungen Componisten Carl Persall zur Aufführung. Nur durch Zufall war es, daß wir dieser noch im Embryo zustande liegenden „Urbine“ vom Anfang bis zum Ende unsere ganze Aufmerksamkeit schenken. Nicht ohne musikalisches Talent, doch ohne Kunstverständnis geschrieben, geht dieses musikalische Märchen in seinen apboristisch aneinander gereihten Soli und Chorsätzen ohne nachhaltige Wirkung an dem Hörer vorüber. Frau Cass und Frä. Malvine Strahl sangen die Sopranoli (Urbine und Vertalda) mit schöner, ausgiebiger Stimme. Die Domsänger H. Dr. Müller, Baß, und Seyffart (nicht Seifert, wie ich in meinem vorigen Bericht geschrieben), Tenor, waren bemüht, ihre undankbaren Partien als Kithleborn und Ritter Friedbert so gut wie möglich zur Geltung zu bringen. Ein großer Theil des Publicums verließ schon nach dem ersten Theile dieser Composition, die von Hrn. Mabele vortrefflich einstudirt war, den Saal. — Am 9. December fand das dritte Abonnementconcert von Musik-Dir. Liebig im Meßerschen Saale statt. Zu höchst gelungener Aufführung kamen: Laubert's Overture zu „Blaubart“, Gade's Overture „Nachtlänge von Ossian“ und Schubert's herrliche und großartige Ebur-Symphonie. Der 14jährige Heinrich Barth aus Potsdam, ein Schüler des dortigen renommirten Musiklehrers Steinmann, trug in demselben Beethoven's Ebur-Concert mit Orchesterbegleitung außerordentlich beifällig vor. Der sehr talentvolle, junge Pianist ist an Bedeutung, Auffassung und Kraft seines Spiels in hervorragender Weise seinem Alter vorausgeeilt, so daß seine Kunstleistungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. — Nachdem wir Sgra. Patti's Amine in der „Nachtwandlerin“ gehört, können wir unser erstes Urtheil nur aufrecht erhalten. Ihr sehr hoher, schön klingender Sopran (sie singt mit der größten Leichtigkeit und Anmuth das dreigestrichene d und es) hat bei der großen Jugend unserer niedlichen Sängerin noch nicht die tragische Kraft und das stark ausgeprägte Tonvolumen, welches man von einer Sängerin ersten Ranges nothwendig erwartet. Da Sgra. Patti aber im Besitze der geistigen Mittel ist, um dies hohe Ziel erreichen zu können, so glauben wir, wenn sonst nichts Störendes dazwischen tritt, daß sie es auch noch erreichen wird. Haben wir nun dem reichen Talente Sgra. Adeline Patti's, die mit ihrem Gesange mehr ruht als erschallt, alle ihr gebührende Gerechtigkeit widerfahren lassen, so haben wir auch offen bekannt, daß sie den großen Erwartungen nicht völlig entsprochen hat. Was ist aber auch im Grunde ein Wunderkind, selbst wenn es noch so verückt macht, der Ruf, wenn er noch so haushoch durch alle Lande schmettert? Wunderkinder sind fast durchweg phantastische Morgengewölle; je höher die Lebenssonne heraufsteigt, desto blässer wird ihr Purpurglanz. Und der Ruf? Je nun der Ruf ist ein stark gerirter Wechselbrief, den ein Land oder eine Stadt für Baar Geld annimmt, das

andere oder die andere nicht. Sgra. Patti bestätigt unsere Behauptung. — Am 12. December nahm Frau Sachmann-Wagner in der Rolle des Orpheus zum allerletzten Male vom Publicum Abschied als tragische Sängerin. Daß sie schon ein Mal im September zum letzten Male in derselben Rolle Abschied genommen, hatten wir bereits in Nr. 16 d. Bl. berichtet. Man kommt also folgerichtig hierdurch zu dem Schlusse, daß auch das allerletzte Mal noch nicht das letzte Mal sein wird, wo wir Frau Sachmann-Wagner als große dramatische Sängerin begrüßen und feiern werden. — Das Programm, mit welchem die königl. Capelle am 14. December ihre Symphonie-Concerte im Saale des königl. Opernhauses eröffnete, brachte: Symphonie Es dur von Mozart, Overture zu „Aladin“ von E. Reinecke, Overture zur Oper „Semiramide“ von H. Schumann und Ebur-Symphonie von Beethoven. Was? höre ich rufen. Die königl. Capelle hat in ihrem ersten diesjährigen Concert zwei Werke der Neuzeit (dazu das eine von einem noch lebenden Musiker) auf ihrem Programm? Nun das ist brav, außerordentlich brav! Dieser Fortschritt verdient die allergrößte Anerkennung. Weg mit dem alten Pöf, fort mit dem alten Vorurtheil, als müßten die Stammtactoren der Symphonie-Soiréen, von den Urgroßvätern bis zu den Enkelkindern herunter, ausschließlich nur mit altclassischen Musikspeisen todtgefüttert werden. Wir sahen und hörten ja, daß diese beiden Overturen ebenfalls gut mandeten und prächtig beifällig verdammt wurden. Nur keinen Krebsgang wieder. An H. Schumann's Stelle bedanken wir uns für die musterhafte Ausführung seiner geistvoll gearbeiteten, höchst wirkungsvollen Semiramide-Overture. Capell-M. E. Reinecke mag seinen Dank selbst votiren für die ausgezeichnete Execution seiner Aladin-Overture, die den durchgebildeten Musiker kennzeichnet, der meist wahr und treffend, wenn auch mitunter zu leidenschaftlich stürmisch den Märchenstoff musikalisch zu charakterisiren verstand. — Am 15. December hatte der Componist und Pianist Hr. Heinrich Stiehl aus St. Petersburg im Saale des Englischen Hauses eine Matinee musicale veranstaltet, in welcher er vor eingeladenen Hörern, unterstützt von den H. Kammervirtuosen Ferd. Laub, Musik-Dir. Wierst und Dr. Bruns, sein zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 36, seine Preis-Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 37, sein Quartett Op. 40 für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell und mehrere Clavier-Salonstücke unter großem Beifall zur Aufführung brachte. In allen Nummern bewährte sich der Componist als ein gründlich gereifter Musiker, der diese schwierigen musikalischen Formen mit hervortretender Originalität und Gewandtheit, ohne Epigone zu sein, auch in seinem Part, als bedeutender Clavierspieler, zur Geltung brachte. Sämmtliche Piecen wurden natürlich mit der größten Künstlerkraft vorgetragen. Das Quartett halten wir für die bedeutendste, inhaltvollste Arbeit. Die Preis-Sonate, ebenso wie das Trio ausgezeichnet gearbeitet, verliert durch ihre große Länge. Wir freuen uns, in Hrn. Stiehl einen bedeutenden Künstler kennen gelernt zu haben. Th. Mabe.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Morini hat als Edgar in „Lucia di Lammermoor“ vom Wiener Hofoperntheater sich verabschiedet.

In Prag fand Frä. Kirchner aus Berlin, eine Schülerin Laub's, als Violinspielerin eine freundliche Aufnahme.

Am 15. März eröffnet Sgra. Adeline Patti am Kärnthnerthor zu Wien einen Gastrollencyclus, der auf 12 Vorstellungen festgesetzt ist. Dieselbe gastirte zuletzt am königl. Opernhaufe zu Berlin.

Seit dem Herbst in der Schweiz weilend, gab A. Jaell am 19. December sein letztes Concert dort zu Beyer und ist nun nach Deutschland zurückgekehrt.

Das Concert des Musikvereins zu Gera am 11. v. Mts. brachte u. A. Beethoven's E moll-Symphonie und Schmetterling aus Liszt's „Prometheus“. Frä. Jenny Meyer aus Berlin trug eine Arie aus dem „Messias“ und „Mignon“ von Liszt mit sehr großem Beifalle vor. Zum Schluß des Programmes spielte der Dirigent des Vereins, Capell-M. W. Eschirch, eine Clavierphantasie von Jaell.

Musikfeste, Aufführungen. Der „Künstlerverein“ in Bremen brachte neulich unter Reintaler's Leitung Händel'sche Compositionen für Streichinstrumente, Flöte, Oboe und Fagott (in den Jahren 1716–20 entstanden) zur Aufführung.

In dem letzten Concerte des Erfurter Musikvereins kam „Der Fall Babilons“ von Spohr zur Aufführung; die Tenor- und Bassoli hatten die H. John aus Halle und Sabbath aus Berlin übernommen.

Neue und neu einstudirte Opern. Lesbure-Wesly's komische Oper: „Les recruteurs“ hat am Théâtre lyrique zu Paris kaum mehr, als ein gelindes Fiasco gemacht.

Eine Oper von Alary, „Die menschliche Stimme“, gelangt dieser Tage in der Großen Oper zu Paris zur Aufführung.

Gounod's „Faust“ wird in Wien und München zur Aufführung vorbereitet.

In Innsbruck wird eine Oper von Magiller, „Friedrich von Tyrol“, neu einstudirt.

Musikalische Novitäten. In Kurzem erscheint zum Besten des Mozart-Bereins ein Mozart-Album, herausgegeben von dem Directorium des Vereins unter Redaction von F. W. Marull, für Piano-forte und Gesang, mit Originalcompositionen von Fr. Abt, Schwaab, M. Hauptmann, Ferd. Filler, Ernst, Herzog zu Sachsen, F. Rittl, Louis Köhler, Franz Pachner, Ad. Lindner, A. Eschhorn, F. W. Marull, Fr. Marburg, S. Marschner, G. Meyerbeer, J. Moscheles, C. Reinecke, C. G. Reissiger, F. Sattler, Louis Spohr, C. Stein, W. Tschirch. Das Werk wird durch die Musikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig zu beziehen sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hofcapell-M. Franz Abt in Braunschweig hat vom Herzog von Coburg das dem Ernestinischen Hausorden affiliirte Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten.

Alexander Dreyschod soll einen Ruf nach Petersburg als Professor des Clavierspiels an der kaiserl. Theaterschule erhalten haben.

Die durch den Abgang der Frau Marchesi erledigte Professur für höhere Gesangsausbildung ist, wie Wiener Zeitungen versichern, nun definitiv Frn. Gräbner aus Hamburg übertragen worden.

J. Lotto ist vom Großherzog von Weimar zum Kammervirtuosen ernannt worden, ohne an Weimar durch eine amtliche Stellung gefesselt zu sein.

Ein junger Deutscher, Fr. Heinz. Eitgen aus Eßlin, ist von der italienischen Oper zu Paris als erster Violoncellist engagirt worden.

Todesfälle. Am 7. December v. J. starb in Dresden der Hofopernsänger Louis Hahnemann.

In der Nacht vom 22. zum 23. December starb in Magdeburg der Organist und Lehrer Julius Gallrein. Er war Mitarbeiter dieser Blätter und ein eifriger und thätiger Freund des musikalischen Fortschritts.

Vermischtes.

Aus Rotterdam schreibt man uns, daß die deutsche Oper daselbst noch immer in Blüthe ist durch die Damen Gänther, Doria, Geishardt und die HH. Dall'Aste, Grimlinger, Abiger, und Brassin. Orchester und Chöre sollen ebenfalls trefflich sein. Bemerkenswert zu werden verdient, daß nur die deutschen Meisterwerke beim Publicum Anklang finden, und die Vorstellungen von französischen und italienischen Opern am wenigsten besucht werden.

An unsere Abonnenten in Preußen.

Da in Folge des vom 1. Januar d. J. an in Kraft tretenden neuen preußischen Stempelsteuergesetzes unsere Zeitschrift rücksichtlich ihres Inseratentheiles demselben unterliegen würde, und demgemäß für Preußen der Preis um 1 Thlr. 17 Ngr. gesetzlich erhöht worden ist, so erklären wir hiermit, daß wir, um unseren Abonnenten diese Mehrausgabe zu ersparen, indem eine solche nur in Folge der Inserate gemacht werden müßte,

den Inseratentheil der gesetzlichen Vorschrift gemäß einrichten werden, weshalb wir auch bereits eine darauf bezügliche Eingabe an das Königl. Preuß. Hauptsteueramt in Berlin gerichtet haben. Sonach dürfte die neue Einrichtung unsere Abonnenten in der preußischen Monarchie gar nicht berühren.

Leipzig, am 28. December 1861.

Die Verlagshandlung von C. F. Kahnt.

Intelligenz-Blatt.

Im Verlage der Agentur des Rauhen Hauses zu Hamburg sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Unsere Lieder.

Mit Vorwort von Dr. Wichern.

Dritte bedeutend vermehrte und verbesserte Aufl. 20 Bogen.

Vellnaufrage eleg. geb. 1 Thlr.

(Die Schulausgabe hiervon kostet: einzeln 12 Ngr., in Partien — von mindestens 12 Exempl., und gleichzeitig frankirter Einsendung des Betrages an die betreffende Buchhandlung — 10 Ngr. pr. Expl.)

Es sind mehr als 300 Lieder, in deren Chor die besten deutschen Sänger, genannte und ungenannte, zusammenstimmen; die Lieder sind einstimmig, zwei- und dreistimmig, ihrer viele auch vollhörig gesetzt. Gottes Schöpfung in Wies' und Wald; das Leben des Hauses, wie in ihm Mutter- und Kindesliebe singt und spielt; die Wanderlust, die jauchzend hinauszieht in die Welt; das Vaterland und seine unsterblichen Helden, seine Kaiser aus alten Tagen und seine Geschichte mit allen aus ihr sprießenden Hoffnungen; allerlei Lust und Leid, wie sie unversieglich aus stillem Herzen in beschaulicher Andacht oder in traulicher Liebe und Gemeinschaft, etwa zu Frühlings- und Sommerzeiten oder wenn der Eiszapfen die Fenster zielt, sich ergießen; Festliches zu Weihnachten und anderen Gotteszeiten, — das Alles spiegelt sich in diesem Büchlein in Worten und Tönen, nach denen sorgfältig gelauscht und geforscht ist, bis sich viele der edelsten und schönsten von beiden hier zusammengefunden, um Herzen und Geister in schönem Einklang zusammenzubinden.

Im Verlage von H. Matthes in Leipzig ist erschienen:

Eckhardt, E. F., Der erste Unterricht im Clavierspiel. 12 Ngr.

Hartmann, R., Op. 3. Notturmo-Valse brillante. 17½ Ngr.

Loos, V. J., Op. 5. Polka-Mazurka de Salon p. Piano. 15 Ngr.

Rochlich, G., Op. 20. Fromme Lieder von Jul. Sturm, für 1 Singstimme und Pianoforte. 20 Ngr.

Seemann, O. R., Op. 1. Milde Mandolinen-Klänge für Bar. oder Mezzosopran. 10 Ngr.

Siering, M., Verlorne Hoffnung für eine Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Pianos.

Die Pianoforte-Fabrik von Jul. Senrich.
in Leipzig, Weststrasse Nr. 51,

empfiehlt als ihr Hauptfabrikat Pianinos in geradsaitiger, halbschrägsaitiger und ganzschrägsaitiger Construction, mit leichter und präziser Spielart, elegantem Aeussere, stets das Neueste, und stellt bei mehrjähriger Garantie die solidesten Preise.

Leipzig, den 10. Januar 1862.

Den dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
2 Nummer von 2 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzer'sche Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Meyers Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 2.

Sechshundfünfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
F. Schönbach in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Herold in Philadelphia.

Inhalt: Gluck's „Alceste“ in Paris (Schluß). — Aus Wien. — Aus Frankfurt a. M. — Aus Paris. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Gluck's „Alceste“ in Paris.

(Die Partitur.)

Von

Ednard Schelle.

(Schluß.)

Dem angelegten Plane gemäß, mußte in der französischen Bearbeitung die dem zweiten Acte der italienischen Ausgabe entnommene große Scene den dritten Act beginnen. Allein wo den Trauerchor: „Piangi Thessalia“ hinbringen, den Gluck mit Recht nicht missen mochte? Am Natürlichsten hätte er als Schlußchor des zweiten Actes angebracht werden können. Doch dann wäre der Effect der großen Arie zerstört worden; überdies würde diese Einteilung zu einer ähnlichen Anhäufung von großen Massen wie die in der italienischen Partitur geräthte geführt haben, welche man als einen Fehler mit Recht so ängstlich zu vermeiden suchte. So erhielt dieser Chor seine Stelle am Anfange des dritten Actes, als eine geeignete Einleitung zu der großen tragischen Scene am Eingange des Styx. Die scenische Bedeutung dieser Anordnung trat vollends hervor, als die Aufnahme des Hercules Änderungen hervorrief. Da derselbe unmöglich wo anders, als im Anfange des dritten Actes erscheinen konnte, diente jener Chor zugleich, die unvermittelte und etwas burleske Figur dieses Heros mit dem Vorangehenden und dem Nachfolgenden in einige Harmonie zu setzen. Er knüpft in dieser Weise an den zweiten Act an und gruppirt die kleine, von Gluck ursprünglich nur mit einigen Recitativsätzen bedachte Partie des Hercules ganz erträglich, indem er sich in seiner Wiederholung zwischen diese und die folgende große Scene stellt. Leider wird die mühsam erlangte Harmonie durch die von Goffec 1779 gegebene Einlage der hinzugefügten Bravourarie im Modegeschmack jener Zeit größtentheils wieder vernichtet, welche einen unangenehmen Gegensatz zu den übrigen Theilen bildet. Warum aber behielt sie Gluck

bei; ja, warum ließ er ihr seinen Namen? — Spielte er vielleicht mit Goffec ein ähnliches Spiel, wie mit Vertoni?

Der Verlegung der großen Scene an den Eingang des Styx verdanken wir manche schöne Einlage; so vor Allem den furchtbar erhabenen Chor der Dämonen „Alceste, le jour fuit“, das schöne Duo zwischen Admet und Alceste, die Arie „Caron t'appelle“, das kurze Recitativ des Hercules, das darauf folgende des Admet, den Chor „Notre fureur est vaine“ und endlich auch ein Trio „Repos oh Dieu“. Die große Scene der Alceste selbst wurde durch bedeutende Zusätze erweitert, und andere beibehaltene Sätze aus der italienischen Partitur gewannen eine ganz veränderte Gestalt. Nach so vielen Effectstücken wurde mit Recht der breite, einleitende Orchestersatz zur Erscheinung des Apollon in fünf bis sechs Tacte zusammengezogen. Der Schlußchor dagegen, ebenfalls eine neue Zuthat, erhebt sich nicht über die Sphäre des Allergewöhnlichsten.

Die besonderen, musikalischen Veränderungen der französischen Ausgabe lassen sich nach zwei Gattungen unterscheiden; zunächst nämlich als solche, welche die Uebersetzung in das französische Idiom nothwendig in der ursprünglichen Zeichnung der Melodie hervorrief, und dann als andere, welche eine mehr oder weniger vollständige Umbildung des Grundtextes darstellen.

Zu der ersten Gattung liefern die meisten Arien und einige Chöre Beispiele. Ich wähle unter jenen die berühmte Arie „Ombre, larve“ deshalb, weil dieselbe Hr. F. Verlioz in seinen Briefen über „Alceste“ zum Gegenstand einer besonderen Betrachtung gemacht hat.

„Mr. Gluck n'aime pas les rondeaux“, rief Rousseau in seinen erwähnten Urtheilen über diese Oper bei Gelegenheit der Arie aus; „hier war der Ort, wo diese Form aufs Günstigste behandelt werden konnte“ Mr. Jean-Jacques manque d'oreille! hätte ihm der Componist seinerseits zurufen können; denn gerade diese Arie bietet ein Beispiel der feinsten Anwendung der Rondoform dar. Hr. Verlioz scheint sich in mancher Hinsicht den Meister Jean-Jacques zum Vorbilde genommen zu haben. Ebenso kleinräumerisch wie dieser, benutzte er eine jede Gelegenheit, seine kritische Wuth auszulassen; und da ihm hier die Musik entgeht, so muß der französische Text den Stoff dazu hergeben.

Du Rollet hat nämlich die unbestimmten und mit dem Sinn der folgenden Verse wenig in Einklang stehenden Aus-

drücke: „Ombre, larve, compagne di morte“ des Originaltextes passend und einsichtsvoll mit „Divinités du Styx, ministres de la mort“ übersetzt. Hr. Berlioz nimmt daran Anstoß; er vermißt die malerische Wirkung der dunkeln und hellen Vocale, da ein jedes der Worte „auf zwei große Noten gelegt, deren erste angeschwellt werden kann und muß, der Stimme Zeit läßt, sich zu entwickeln und die Antwort der unterirdischen Götter in den Hörnern und Posaunen entschiedener markirt.“ Er schlägt zu dem Zwecke die Uebersetzung vor: „Ombres, larves, pâles compagnes de la mort“. Allein abgesehen davon, daß dergleichen Vocalmalereien heutigen Tages, wo unsere Empfindung vornehmlich durch den Totalindruck eines Satzes bestimmt wird, den Effect wie früher nicht mehr hervorbringen; so vergißt Hr. Berlioz, daß das Tempo des Andante wegen des unmittelbar folgenden Adagio stets einen zu bewegten Charakter annehmen muß, um der Stimme auf der punctirten halben Note — denn eine solche nebst einer Viertelnote, keineswegs aber zwei halbe Noten, „notes blanches“, füllen in der italienischen Partitur den Tact aus — so viel Zeit zum Anschwellen zu lassen, daß sich daraus eine hervortretende Wirkung ergäbe. Der den nächsten Tact allein in Beschlag nehmende Posaunenton ersetzt zwar einigermaßen die Lücke im Gesange, parodirt aber diesen in gewisser Hinsicht, indem ihn die Vorstellung unwillkürlich als Antwort den nebelhaften, unbestimmten Phantomen des Gespensterreiches, und nicht den stygischen Gottheiten in den Mund legt. Jene von Hrn. Berlioz so betonten Vortheile lägen mithin mehr in der Idee, als in der Wirklichkeit und beweisen Nichts gegen die französische Uebersetzung. Doch ja; denn die unglücklichen Worte: „Divinités du Styx“ zwingen dem Gange der Melodie „fünf trockene, insipide Anschläge auf denselben Tone“ ab, und der Ausdruck Styx wird überdies mit den Posaunen zusammen auf dieselbe Note geworfen, welche ihn dem Ohre gänzlich entziehen. Gewiß, der fünffache Anschlag desselben Tones wäre eine Monstruosität, wenn er sich in monotoner Weise mit demselben Zeitmaße wiederholte. Allein der Accent der französischen Sprache gestattet die Repercussion in folgender Form: „Divinités du Styx“, welches Metrum sich beim Vortrage wiederum dahin abfährt: — — — — —. Die gerügten Nachtheile des französischen Textes dürften also eher in einen Vorzug umschlagen; denn sicherlich möchte für die Declamation jenes mannigfaltige Versmaß den schleppenden Trochäen des italienischen Verses vorzuziehen sein. Ähnlich verhält es sich mit dem Worte Styx; die Hörner und Posaunen verdecken es keineswegs so weit, daß es dem Ohre nicht vernehmlich würde; wol aber wird durch den ehernen Klang jener Instrumente das Bild des Ausdruckes so mächtig hervorgehoben, so gewaltig umschrieben, daß gerade dieser Wurf der Arie eine dramatische Größe verleiht, welche sie in der ursprünglichen Fassung nie erreichen konnte.

Besser als einzelne Züge wird eine kurze vergleichende Analyse den Werth beider Stellen bestimmen, welche ich der Anschaulichkeit wegen in ihrem Texte mit flüchtig angedeutetem Vasse beifüge:

Italienische Partitur:



Französische Partitur:



Der italienische Gesang setzt auf der Dominante ein und sinkt in die Terz des Grundtones zurück, wiederholt bei dem Worte larve denselben Schritt von der Terz der Dominante auf diese, hebt sich dann auf die Terz des Grundtones in der Octave, um ängstlich wieder auf die Dominante zurückzugehen, betont mithin vorzugsweise die unsicheren Noten der Tonart; wogegen die französische Zeichnung fest und entschieden mit einem Quartenschritte auf den Grundton steigt, dann, mit kühnem Schwunge auf der Terz der Dominante einsetzend, den ganzen Accord kühn durchschreitet und wie entsetzt der Begleitung die Rückkehr zur Dominante überläßt, um dort die fürchterlichen Worte feierlich auszutönen. Die französische Melodie umfaßt mithin in wenigen Strichen sämtliche charakteristische Noten der Tonart nebst ihren nächsten harmonischen Beziehungen.

Wenn das nicht groß ist, so giebt es überhaupt nichts Großes in musikalischer Zeichnung. Dort citirt ein schüchternes Mädchen furchtsam die lichtscheuen Gespenster der Unterwelt, mit ängstlichem Grauen nach jedem Rufe zurückbeugend; hier fordert eine Königin mit unwandelbarem Entschlusse die finsternen Todesmächte stolz heraus: — dem Geschmace des Lesers bleibt es überlassen, welches Bild er der Situation angemessener findet.

Die angeführte Veränderung der melodischen Zeichnung bietet außerdem den Vortheil, daß das rhythmische Motiv der antwortenden Hörner und Posaunen, welches Gluck in der italienischen Arie durch einen synkopenartigen Einsatz einleiten mußte, sich jetzt naturgemäß an den Ruf des Gesanges als ein großartiger Nachklang desselben anschließt. So dienen also gerade die bitter getadelten Worte des französischen Textes dazu, den plastischen Ausdruck des Bildes zu vervollständigen und eine Einheit von Form und Inhalt zu erzeugen, wie sie selten in ähnlichen Schöpfungen angetroffen wird.

Noch mehr vielleicht tritt die Ueberlegenheit der französischen Ausgabe in den Sätzen hervor, welche in die zweite Gattung der Veränderungen fallen. Zu solchen gehören diejenigen Theile der großen Scene des dritten Actes, in welchen sich die französische und italienische Partitur begegnen; ferner die Arie desselben Actes: „Ah Divinités implacables“, zu der die Arie: „Non vi turbate, no pietosi Dei“ die allgemeinen Contouren geliefert hat; das große Recitativ des Priesters im

ersten Acte: „Apollon est sensible à nos gémissements“, italienisch: „à tuoi preghi o Regina“, welches in der französischen Diction eine breitere und schwungvollere Form, namentlich aber von den Worten: „Ah già son pieni questi archi“, französisch: „Tout m'annonce du Dieu la puissance suprême“, eine fast ganz neue Gestalt erhalten hat; das Recitativ des Priesters ebendasselbst „Tes destins sont remplis“, dessen Ariofo „Déjà la mort s'apprête“ der Arie der Ismene „Parto, ma senti“ entlehnt ist; vor Allem endlich die große Invocation „Arbitres du sort des humains“, welche nur einem geübten Ohre die ursprüngliche, italienische Anlage „Nume eterno“ wiedererkennen läßt.

So unvollkommen hier die Parallele beider Partituren durchgeführt werden konnte, so genügt sie doch, wie ich hoffe, deren Abstand wenigstens im allgemeinen Umrisse anzudeuten. Eine ausführliche Analyse würde das organische Verhältniß der französischen „Alceste“ zur italienischen bis ins kleinste Detail nachweisen und damit zugleich Zeugniß von einem Künstlerstreben ablegen, wie es in der Geschichte der Musik wahrlich nicht häufig auftritt.

Die Redaction der Oper vom 21. October verdient wegen der bewiesenen Einsicht und liebevollen Verehrung für Gluck belobt und den auswärtigen Bühnen als Muster aufgestellt zu werden. Die wenigen Aenderungen, welche man sich erlaubte, indem man statt des kleinen, nichtsagenden Chores im zweiten Acte (choeur très gai) den ersten „Quo les doux transports“, statt des unbedeutenden Schlußchores den großen Festchor „Vivez, aimez des jours“ wieder vorgeführte, trugen dazu bei, die Plastik des Gesamteindrucks zu steigern; während die Einlage des Sages „chi mi parla“ aus der italienischen Partitur in die große Scene des dritten Actes einen hohen Ersatz für das mit Recht gestrichene Trio ebendasselbst gewährte. Die Balletmusik beschränkte sich auf die bekannten fünf Beilagen des zweiten Actes, zu denen man noch den fünften Satz aus den Beilagen des dritten Actes gefügt hatte. Besondere Zugaben von fremder Hand sind ganz vermieden worden.

Schließlich mache ich noch auf eine hier traditionelle Uebersetzung aufmerksam.

An dem Schlusse des Largo im Dreitacte, mit welchem der Chor in der Tempelszene nach dem Orakelspruche bei den Worten „Quel oracle funeste“ einsetzt, tritt in der Partitur der Priester mit den Worten „Notre roi va mourir“ unter den Noten c c d d d f in der Mittellage in den vorletzten Accord des Chores ein. Bei der Ausführung dagegen wartet der Priester, bis der Chor ganz verhaßt ist, und schleudert mitten in der Todtenstille jene Worte in der oberen Octave gleichsam wie einen Alarmschrei hin, welcher das Zeichen zur Flucht giebt. Diese Aenderung soll Gluck selbst in den Proben zur ersten Aufführung der Oper angedeutet haben.

Aus Wien.

Täuschen die Zeichen nicht, so ist — der früheren Zeit und Art unseres concertlichen Treibens verglichen — ein beachtenswerther Fortschritt geschehen. Eines dieser günstigen Ergebnisse, schon in voriger Saison angebahnt, wirkt in der jetzigen heilbringend fort. Die zweite, bildungsgeschichtlich ebenso bedeutsame Errungenschaft strebt mindestens in neuesten Tagen Boden zu fassen. Unser früheres Concertrepertoire war

nämlich sonst ebenso unergiebig an orchestralen, wie übermüthend an einzelnen Virtuosenleistungen. Schon seit verflossenen Jahre ist jedoch der umgekehrte Fall eingetreten. Ebenso günstig steht es jetzt bei uns um die Pflege chorischer, vorwiegend antiker Musik. Es ist dies wieder ein erfreuliches Gegenbild zu einer früheren, kaum zwei Jahre zurückreichenden Epoche. Damals hatten sich in diesem Hinblick vornehmlich zwei Extreme geltend gemacht. Das erste war ein fast gößenhafter Cultus des einseitig glanzstüchtigen, auf bloße Weltgunst hinarbeitenden Virtuosenwesens. Das zweite lag in einem eigensinnig in sein leeres Selbst verrannten Haydn-Mozartismus. Neben diesen beiden Rehrseiten hatte der — obendrein noch sehr bedingte — Cultus Beethoven's und vollends die Pflege aller berechtigten Nachgeburt des genannten Meisters eine gar armselige, lediglich geduldetete Stellung eingenommen. Jetzt ist Beethoven, der ganze Kunstmensch, in das Vollblut unserer Tonlustigen längst gebrungen. Die weiteren, aus Beethoven's Schaffen gezogenen Folgerungen der Neuesten harren bei uns freilich erst einer durchgreifenden Würdigung. Diese dürfte wol erst als eine Frucht kommender Zeiten sich erweisen. Genug an dem, daß es endlich bei uns zum Durchbruche der Hingabe an das große, in sich selbständige, vorwiegend polyphone Kunstwerk der Alt- und beziehungsweise auch der Neuzeit, wie zu einem Verweisen der Apotheose des virtuosenhaften Egoismus in seine bescheidenen Grenzen gekommen. So weit die allgemeinen Gesichtspuncte unseres concertlichen Jetzt gegenüber dem Einst. Daß und in welchem Grade unsere Opernbühne sich bis zur Stunde dieser Fortschrittsströmung entzogen, liegt klar genug vor. Es war hiervon in meinen Wiener Musikberichten schon mehrfach die Rede.

Für heute nur von unserem Concertleben. Anlangend die in größeren Zügen hingestellte instrumentale Seite desselben, bilden zwei aus Fachleuten, und eine gleiche Zahl aus Mischkräften gegliederte Orchestervereine die Schutzwehr gegen den Zustand einstiger Verkommenheit. Nach chorisch-polyphoner Seite hin wirken unsere Singvereine, Bresche schießend für den vielgestaltigen, und eifernd wider den abgeblähten homophonen Gesangsatz einer vornehmlich aus süddeutscher und speciell österreichischer Erde entkeimten Afterkunststrichtung. Auch scheint das eben herangedämmerte Musikjahr dem bis jetzt aus bloßer Unkenntniß schändlich vornehmthuend umgangenen Cultus der Antike, insbesondere jenem Bach's, ein hingebungsvoles Entgegenkommen weihen zu wollen. So viel vorläufig im Allgemeinen. Nun vom Einzelnen, und zwar zuerst von unseren vier Orchestervereinen.

In erster Rangstufe der Leistungsfähigkeit stehen ohne Frage die von unserer Hofoperncapelle vertretenen philharmonischen Concerte. Dicht hieran schließt sich das vor ungefähr Jahresfrist von Director Herbed ebenso opfermüthig wie feinsinnig zusammengestellte und befehligte Orchester der Musikvereins-Gesellschafts-Concerte. Beide Institute leisten in ihrer Art und Richtung Vollenbetes. Dort die durchgängige Reife der Meisterschaft, hier die frische und rege Empfänglichkeit der Jugend in All und Jedem. In dem Organismus der beiden anderen Orchestervereine — deren einer, im engsten Sinne also genannt, durch Prof. Heißler, der zweite, mit dem Beinamen „Euterpe“, durch Musik-Dir. Langwarra gelenkt wird — herrscht eine Mischung von Fachleuten und Nichtprofessionisten, wobei eine aus letztgenannter Schichte gebildete Körperschaft den Grundstoß liefert. Auch hier giebt sich — nach Seiten der Wiedergabe — ein gesundes, mit aller Liebe aus dem Vollen arbeitendes Element

land, wenngleich der Wunsch nach feinerer Detailarbeit hier meist offen bleibt.

Betrachtet man den von allen diesen Genossenschaften dargebotenen Stoff, das Programm, so macht sich wol leider überall noch ein mehr oder minder vorwiegender Zug der Halbheit geltend. Ich meine hiermit ein Schwanken zwischen schroffen Gegensatzrichtungen. Die allerdings in ihrer Art muster-gültige, doch sattfam ausgekostete, also für den Augenblick wol keiner Permanenzerklärung bedürftige Vergangenheit des durch Haydn, Mozart und durch den ersten Beethoven urbar gemachten, süddeutschen Classicismus bildet hier wie dort die erste, weitaus bevorzugte Gruppe. Das ist der — unbeschadet der Verehrung für diese Großmeister mag es zum so und so vielen Male gesagt sein — trotz Alledem noch immer fortwuchernde Vergangenheitszopf mit seinem bequem sich gehend-lässenden Alltagsstreben. Andererseits wird aber plötzlich wieder ganz beherrscht nach diesem oder jenem, freilich selten planvoll auserkorenen Werke der vor Kurzem kaum gekannten, viel weniger beachteten Vergangenheit gegriffen. Ebenso ergeht es den Meistern der Gegenwart. Hier wird denn freilich bis jetzt noch eine gar feste Barricade gegen die Neuesten gezogen, von welcher — Dank Herbed's begeisterter Thatkraft und Des-soff's durch vorjährige Erfolge einzelner Tonskünde gewonnener, besserer Einsicht von der Machtlosigkeit schöner Widerstandsbestreben — in diesem Concertjahre nur Berlioz' Schöpfungen ausgenommen sein sollen. Diese eben als herrschender Zug unserer Orchesterconcerte geschilderte Mischung grundsätzlicher Extreme ist — auf den ersten Blick besehen — allerdings ungerechtfertigt. Der beschönigende Einwand: die einzelnen Programmlieder dieser Aufführungen seien ja alle zusammengehalten durch den Gedanken des sogenannten Classicismus, trifft keineswegs den Kernpunkt der Sache, um die es sich hier handelt. Denn es giebt ja einen durch unausgesetzte Pflege hinlänglich erkannten, daher für eine gewisse Zeit, im gegebenen Falle für unsere Gegenwart, wol als überwunden anzusehenden Classicismus. Hierher gehört Haydn's und Mozart's gesammte, ja sogar schon Beethoven's erste und mittlere Schöpfungsperiode. Andererseits giebt es hingegen auch einen der überwiegenden Mehrzahl süddeutscher Musikfreunde und selbst Fachleute gänzlich unaufgeschlossenen, oder — was noch schlimmer — nur in planlos zerstreuten Einzelmomenten kundgewordenen Classicismus. Dahin zählen auf einer Seite die alten Niederländer und Italiener, die bis an Händel und Bach reichenden Altdeutschen auf anderer, die durch diese Meister selbst angebahnte und entwickelte Richtung auf dritter, endlich das durch die unmittelbare Zeitgenossenschaft und Nachfolge Beethoven's bis auf die neuesten Tage weiter geführte Tonleben auf vierter und letzter Seite. Dies sind jene Richtungen, für welche jetzt an hiesigem Orte mit allem Ernste einzustehen wäre. Denn allen diesen Erscheinungen gegenüber nimmt das musikalische Wien bis jetzt entweder eine vollständig abweichende, oder eine gleichgültige Stellung ein. Dieselbe Vernachlässigung trifft z. B. auch die Spohr'schen Werke. Seine „Weihe der Töne“, des Meisters beste Schöpfung, ist ein so scharf begrenztes Eigenwesen, daß ein Zuostgehörtwerdenkönnen unter die beinahe unmöglichen Fälle zählt. Hier wäre nicht bloß ein häufigeres Auffrischen solcher Klänge; es wäre vielmehr sogar ein noch weiter um sich greifender Cultus der ausermähltenen Spohr'schen Werke zu befürworten. Ich meine hiermit namentlich seine Programmsymphonien. Daß man auf die herrliche E-dur-Symphonie des hier seltsamer Weise Mode gewordenen Schumann wieder

verfallen, ist eine lobenswerthe Reprise. Das Werk paßt und zündet, so oft man es auch hören mag. Auch gegen Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold“ ist nur einzuwenden, daß sie, ein Werk zweiten Ranges, schon gehört worden, daher Anderem, Bedeutenderem hätte Platz machen können. Daß in so spielvollen Werken unser Hofopernorchester seinen durchweg künstlerisch gewiegten Mann stellt, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Mit rückhaltlosem Nachdruck muß aber eine Wahl und Wiedergabe gleich jener des Seb. Bach'schen Concertes für Streichinstrumente (des fünften der von S. W. Dehn herausgegebenen) betont werden. Einer solchen Fülle anregender, Schritt für Schritt gesteigerter Themenarbeit, wie in diesem Concerte, einem so überschwänglichen Gedanken- und Gestaltungsreichtume, einer durch so bescheidene Mittel erzielten Climax tonlicher Machtwirkungen, kurz einem so ausgeprägten, mannhaften Kern- und Kraftmenschen wie Seb. Bach begegnet man eben nur ein einziges Mal in der älteren Kunstgeschichte. Allein dies einmalige Zusammentreffen läßt uns mit Dem, was der Gewaltige uns bietet, nicht ruhen, nicht fertig werden. Von dieser Seite her kennt man den Meister hier traditionell, doch keineswegs gründlich. Dies der erste Sporn zu einer möglichst häufigen Rückkehr auf seine Tonwerke. Wir verblähten Süddeutschen bedürfen einer ernsten Sprache solcher Art und Prägung. Allein Bach hat auch Klänge für milde, ewig-weibliche Stimmungen, und zwar die reizvollsten, welche im Hinblick auf seine Zeit gedacht werden können. Von dieser merkwürdigen Seite aus ist Bach für das musikalische Wien bisher noch ein verschleiertes Bild. Man kennt und würdigt ihn hier nur als größten musikalischen Formalisten. Und doch war er in seiner Strenge zugleich der freieste, kühnste Geist, das mildeste, zarteste Gemüth seiner Zeit und Art. Fast ein jedes seiner Werke enthält eine Fülle von Belegen für diesen zweiten Grundzug der Bach'schen Künstlernatur. Ein thatkräftiges Hinwirken auf den Erkenntnispunkt dieses ganz bestimmten Merkmals Bach'scher Eigenart wäre daher auf das Dringlichste unseren hiesigen Dirigenten zu empfehlen. Das in Rede stehende Bach'sche Concert ist augenscheinlich dreifach angelegt. Der erste Satz schließt in der Haupttonart (D dur) ab. Daran reiht sich eine nach der H-moll-Dominante führende Halbcadenz. Der H-moll-Satz aber, das milde, ewig-weibliche Gegenbild, ließ vergebens seiner harren. Gleich nach dem Verklingen des Halbschlusses ging es wieder nach D dur, mitten in die volle, kräftige, dem Charakter des ersten Satzes vollends gleichartige Strömung hinein. Das Plagale hatte daher, in so vereinzelter Stellung, gar keinen rechten Sinn. Dieser, zu so durchaus kräftigen Schlaglichtern organisch ergänzend beigefüllte Gegensatz scheint verloren gegangen zu sein. Wozu jedoch nach Unvollständigem greifen, da des organisch Abgeschlossenen so Vieles vom Meister vorliegt? Die Wiedergabe des herrlichen Bruchstückes war vollendet und — nächst der „Weihe der Töne“ — die weitaus frischeste Leistung des Opernorchesters in diesem zur ersten Hälfte gebiehnem Cyclus der philharmonischen Concerte.

(Schluß folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Unsere Oper brachte zwar in dem zweiten Semester des verflossenen Jahres keine großartigen Novitäten, um so mehr beschäftigte sie sich aber mit der Auffrischung älterer Werke.

Namentlich verbinden sich die beiden Musikdirectoren Facher und Soltermann, mehr auf intensiven Werth als auf äußeren Prunk haltend, den besseren Kern der dramatischen Musik zur Geltung zu bringen, wozu W. Speier, der leider aus dem Triumvirat des engeren Ausschusses getreten ist*), allerdings den Weg angebahnt hat.

Verhängnißvoll wurde am 30. August „Dinorah“ als Abgangsober unseres über 10 Jahre hier engagirt gewesenen Capell-M. Gustav Schmidt aufgeführt, wogegen der aus Stockholm berufene Capell-M. Ignaz Facher am 7. September sein Directorium mit „Fidelio“ antrat. Weshalb dieser unerwartete Directoren-Wechsel in unserer Wechselstadt, ist eine bereits vielfach aufgeworfene delicate Frage, deren durchgreifender Beantwortung ich mich um so mehr enthalte, da beide Directoren hoch zu schätzende Männer sind und ich mich in meinen Berichten um Administrationsfachen nicht zu kümmern habe. Nur das Factum im Auge haltend, glaube ich, daß Facher eben auch zu thun finden wird und er, wie überhaupt jeder Dirigent, Gott danken mag, „wenn er statt weite Meere nach einer vorgezogenen Linie zu durchsegeln, sein Schiff von Klipp und Felsen hält.“

Nachdem am 12. August die italienische Gesellschaft des Hrn. Merelli die Usurpation auf unserer Bühne aufgegeben, begann unsere deutsche Oper um so mehr eine neue, aufgefrischte Thätigkeit. An der Spitze derselben stand H. Wagner's „Fliegender Holländer“, wie überhaupt dessen Opern, welche G. Schmidt mit so vielem Geist eingeführt hatte, hier stets einen dankbaren Boden finden. Nicht minder werden unter dem neuen Régime jetzt alle Schulen und Genres wader vertreten, und namentlich sind es Mozart's Opern, die ihre mächtig glühende Allgewalt noch zu steigern scheinen. Als Novitäten wurden Schubert's „Häuslicher Krieg“ und Offenbach's „Fortunio's Lied“ wohl aufgenommen.

Als Gäste traten auf Frä. Margaretha Birndorffer, Sgra. Trebelli und Frau Michaeli aus Stockholm. Erstere unstreitig zu den Koryphäen Ihrischer, das Gemüth erregender Sängerinnen gehörend, die Zweite eine schalkhafte Französin mit correcter Coloratur, aber kalt lassend. Letztere, eine ganz vortreffliche Sängerin und mit ihrer Briefarie (Donna Anna) eine anfängliche Opposition siegreich niederschlagend, wird weitere Gastrollen geben. In unserem Personalbestand hat sich seit meinem letzten Briefe (siehe Nr. 8, Band 55 d. Bl.) Nichts geändert. Erasmus.

Aus Paris.

Am 22. December fand ein Concert im Conservatorium zum Besten des Cherubini-Denkmal's statt. Ein Concert im Conservatorium ist immer ein wichtiges Ereigniß für die hiesige musikalische Welt, und die Eintrittskarten sind in der Regel stets vergriffen, sobald der Anschlagzettel die Ankündigung bringt. Mein guter Stern wollte es, daß ich noch am Abend vorher durch Verwendung einiger Freunde ein Billet erhielt. Ich war um so mehr gespannt, da ich das Orchester des Conservatoriums nur seinem Rufe nach kannte, es aber bis dahin noch nie gehört hatte. Das Programm brachte außer

mehreren Compositionen von Cherubini, unter diesen die Anakreon-Ouverture, noch die vielfach besprochenen und hier zum ersten Male aufgeführten „Titanen“ von Rossini, ein Fragment des „Prometheus“ von Beethoven und schließlich dessen E-moll-Symphonie. Was zunächst die „Titanen“ anbelangt, so hat es mit ihnen folgendes Bewenden. Rossini hatte schon vor einiger Zeit für einen stimmungsbegabten Freund ein — beiläufig gesagt — herzlich schlechtes Gedicht von Pacini mit Clavierbegleitung componirt. Seiner eigenen Mittheilung gemäß wurde er aufgefordert, dieses Lied oder diese liebartige Composition mit Instrumentalbegleitung zur Aufführung zu bringen. Maestro Rossini vergaß dies Mal seine bekannte Vorsicht; er tischte dem Publicum ein Werk auf, welches die vollkommenste Parodie nicht allein alles wahren Schönen, sondern sogar alles Schidlichen in der Musik ist. Man denke sich eine im hohlen Theaterpathos Meyerbeer's gehaltene Melodie von kleinem Zuschnitte, diese von sechs mächtigen Bässen der Oper im Unisono gesungen und von einem wahnsinnigen Orchesterlärm umbraut: das sind die „Titanen“. „Rossini ist in das Geschäft Meyerbeer & Comp. getreten!“ rief am Schlusse eine Stimme hinter mir. In diesen Worten liegt in der That die gründlichste und erschöpfendste Kritik, die man über dies Werk fällen kann. Die Fäctur der Melodie ist Meyerbeer'sch; die Harmonie ist Meyerbeer in summa; die Orchestration erinnert an Meyerbeer; kurzum Alles, mit sehr wenigen Ausnahmen, ist von Meyerbeer und von Rossini nur der Name des unterzeichneten Verfertigers.

Das Publicum urtheilte meines Erachtens sehr tactvoll; es rief da capo. Damit glaubte es dem Ruhme Rossini's eine vollständige und gebührende Genugthuung gegeben zu haben; denn am Schlusse der Wiederholung regten sich kaum drei Paar Hände zum Klatschen. Papa Rossini hat das Seinige geleistet; möge er denn fortfahren, von seinen Thaten auszuruhen.

Was nun die Leistungen des Orchesters, namentlich im Symphonievortrage, anbelangt, so muß man bekennen, daß es an Virtuosität im Zusammenspiel Alles übertrifft, was in Europa in dieser Beziehung geleistet wird. Es bildet einen einzigen Körper und eine einzige Seele. Darin liegen aber auch auf der anderen Seite seine großen Schwächen. Das Orchester des Conservatoriums ist und will nur Virtuose sein; die Virtuosität ist der Zweck, zu dem die Composition als Mittel dient. Der Effect seines Vortrages beruht auf der einseitigen Anwendung des Pianissimo, des Fortissimo und Crescendo, sowie ferner auf einer überaus markirten Wiedergabe der Accente. Den eigentlich kräftigen Orchesterton dagegen vermüßte man gänzlich. Der Vortrag erhält dadurch etwas Salonartiges, eine Eleganz, die mit dem Style der Beethoven'schen, überhaupt der classischen Symphonie im Widerspruch steht. Am Besten gelangen das Scherzo und der Schlußatz; dagegen wurde das Andante schon durch ein zu schnelles Tempo, durch den Mangel aller tieferen Empfindung gänzlich verdorben. Das Publicum ward übrigens durch die Symphonie bis zum Enthusiasmus fortgerissen; die „Titanen“ Rossini's waren nicht etwa nur aus dem Felde geschlagen, sondern gründlich vergessen.

Am ersten Weihnachtstage wurde der „Prophet“ wieder vorgeführt; Mad. Viardot sang die Fides. Das Theater war schwach besetzt, das Publicum verhielt sich flau. Nur Mad. Viardot vermochte es zwei Mal durch ihr meisterhaftes Spiel und ihren Gesang zu einem entschiedenen Beifall hinzureißen.

*) Anstatt W. Speier ist nun Hr. Eohn-Speier, einer unserer unabhängigten und für die schönen Künste begeisterten Mitbürger, in den engeren Ausschuss getreten.

Es gehört aber eine Begabung und eine Bildung, wie sie Mad. Viardot jetzt vielleicht nur allein besitzt, dazu, aus einer musikalisch verfehlten und ästhetisch bedenklichen Partie, wie die der Fides, ein lebensvolles Bild zu schaffen. Der „Prophet“ scheint übrigens seine Anziehungskraft hier gänzlich verloren zu haben, wozu noch kommt, daß es mit den übrigen ausführ-

renden Kräften der Großen Oper armselig bestellt ist. Die „Alceste“ macht noch immer ein volles Haus, während die Meyerbeer'schen Opern, vielleicht mit Ausnahme des „Robert“, im Sinken sind. Es wird wahrlich Zeit, daß die „Africänerin“ erscheint und die verbleibenden Farben des Namen Meyerbeer wieder etwas auffrischt. E. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 11. Abonnementsconcert im Saale des Gewandhauses am Neujahrstage wurde durch ein Anthem von Handel zweckentsprechend eröffnet. Eine hervorragendere Bedeutung dürfte indeß diesem Werke nicht nachzuzahlen sein. In passendem Anschluß folgte hierauf die Overture zu „Iphigenie in Aulis“, natürlich in althergebrachter Weise mit dem nicht sehr glücklichen Mozart'schen Schluß. Den Schwerpunkt des Concertes bildete die Mitwirkung des Frä. Désirée Artôt, die wir in Leipzig zum ersten Male hörten. Sie sang die unvermeidliche Arie aus „Figaros Hochzeit“, und nachdem das Mitglied der Dresdner Capelle, Hr. Brühns, David's Posaunenconcert vorgetragen hatte, die Variationen von Rode, denen sie bei dem außergewöhnlichen Beifall, den sie erntete, noch einen Walzer mit Orchesterbegleitung folgen ließ. In Frä. Artôt lernten wir, dem ihr vorangehenden Rufe entsprechend, eine Gesangsünstlerin allerersten Ranges kennen. Ihre Leistungen in technischer Beziehung sind ganz eminent, weniger bedeutend ihre Stimmmittel, worin sie Frä. Trebelli, die wir bei Eröffnung dieser Concerte im vorigen Herbst wieder zu hören Gelegenheit hatten, nachsteht, während sie dieselbe an Kunst noch überragt. Insbesondere ist ihre Darstellung noch feiner nuancirt, als die der letztgenannten Künstlerin. Auch macht sich bei Frä. Artôt die innere Belebung, das geistige Element ihres Vortrages in erhöhterem Grade geltend, wiewohl uns dies in der Mozart'schen Arie nicht frei von einer gewissen Geziertheit und Unnatur erschien. Hr. Brühns zeigte sich als einen sehr tüchtigen Künstler, der reichen Beifall erhielt. Den zweiten Theil des Concertes bildete die E-moll-Symphonie.

R. Leipzig. Am 4. Januar wurde im Saale des Gewandhauses der in Aussicht gestellte zweite Cyclus für Kammermusik-Unterhaltung eröffnet. Neben zwei älteren Werken — Divertimento für Violine, Viola und Violoncell von Mozart und Streich-Quartett (Op. 74) von Beethoven — gelangte ein neues Sertett (Op. 18) für zwei Violinen, zwei Violon und zwei Violoncells von Johannes Brahms zur Aufführung, vorgetragen von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann, Hunger, Davidoff und Krumpholtz. Die beiden ersten Sätze dieses Werkes, die musikalisch bedeutsamsten, sind von spannendem Interesse und erregen nicht geringe Erwartungen vom Ganzen, die indessen nicht durchaus befriedigt werden. Das Scherzo, nach Originalität haschend, zeigt schon ein merkliches Nachlassen der schöpferischen Kraft, und der unmittelbar an dasselbe sich anheftende Schlußsatz läßt uns ganz unverbohlen merken, wie zu der allmählig eintretenden Erschlaffung sich endlich die Unlust zur Production gesellt hat. Der Abschluß des Ganzen scheint ein Wenig über's Knie gebrochen worden zu sein. Die Verwendung der Instrumente ist oft originell und effectvoll. Die Ausführung sämtlicher Werke verdient ungetheilte Anerkennung.

Schwerin. Am 10. December fand die erste Soirée für Salon- und Kammermusik im Saale des großherzogl. Schauspielhauses statt. Das Programm brachte Streichquartett von Haydn, Lieder von R. Schumann und Mendelssohn, Adagio für Violoncell von Molique, Lieder von Taubert und Trio in D-moll Op. 63 von R. Schumann. Das letztere, hier noch Novität, gelangte durch die HH. Sopranist Golttermann, Concert-M. Zahn und Leop. Grilzmacher zu vortrefflicher Ausführung. Eine wiederholte Vorführung dieses Werkes wäre indessen wünschenswerth, da das hiesige Concertpublicum einer solchen zum Verständniß so tiefsinnig concipirter Werke bringend bedürftig erscheint. — Das erste Abonnementsconcert der Hofcapelle am 19. December enthielt: Hebriden-Overture, Concert für Violoncell von Molique, gespielt von Hrn. Leop. Grilzmacher, „Der Königssohn“, Ballade von Uhlant, für Chor, Soli und Or-

chester von R. Schumann und zum Schluß die Eroica. Die Leitung der Concerte hat der interimistisch: Capell-M. Hr. Richard Genée übernommen, der in der musikalischen Welt als tüchtiger Dirigent bekannt ist. Die Hebriden-Overture verfehlte nicht ihren Effect. In Hrn. Grilzmacher scheint die Hofcapelle eine gute Acquisition gemacht zu haben, sein sicherer Vortrag des schwierigen Concertes von Molique zeigte dies. Die Schumann'sche Ballade war mit besonderer Liebe und großem Eifer einstudirt. Ich vermeide hier ein langes und breites Raisonnement über die ästhetische Zulässigkeit dieser von Schumann mit dem „Königssohn“ begonnenen Kunstform, welche in späteren Werken: „Des Sängers Fluch“, „Pige und Königssohn“, „Das Glück von Edenhall“ allerdings mit mehr Glück weiter geführt wurde. Feststehend ist, daß im „Königssohn“ die dichterische Form der Ballade — deren Charakter mehr anzudeuten als auszuführen war — im Widerspruche steht mit der breiten musikalischen Form und der Aufbietung aller nur zur Ausführung erdenklichen Mittel, als Chor, Soli und Orchester. Schumann hat sich hier, mit Ausnahme der Schlußstrophe, streng an die Dichtung gehalten, bei den anderen in dieser Weise componirten Balladen indeß eine größere formelle Umgestaltung des Gedichtes für nothwendig erachtet und sicher zum Vortheile der musikalischen Wiedergabe. Während nun hier schon ästhetische Zionswächter entsetzlich die Augen verdrehen und, wegen der Umänderung der letzten Strophe, in komisch stiltlicher Entrüstung über Profanirung Uhlant's Pater schreien; so bin ich vielmehr der Meinung, Schumann hätte nicht nur den Schluß ändern, sondern eine gänzliche formelle Umgestaltung des Gedichtes vornehmen müssen, wenn er einmal entschlossen war, seinen geistigen Inhalt in so breiten musikalischen Formen wiederzugeben. Ein so hochgebildeter Geist, wie der Schumann's nicht bloß in musikalischer, sondern ebenso auch in literarisch-ästhetischer Hinsicht war, würde sicherlich mit feinstem Gefühl den richtigen Weg eingeschlagen haben, und wäre eine Profanirung des Gedichtes nicht zu befürchten gewesen. Einen etwaigen Verlust einzelner dichterischer Schönheiten hätte aber die musikalische Wiedergabe, resp. Potenzirung anderer reichlich ersetzt. Die Ausführung kann bis auf Einzelnes als tadellos bezeichnet werden. Die Soli waren durch Frä. Mejo und die HH. Waldmann und Finge gut vertreten. Das Tempo des Alsfolos (Nr. 6 G dur) hätte vielleicht schneller genommen werden können, und das sehr tief liegende Solo wäre dadurch der Sängerin bedeutend erleichtert worden. Die Eroica wurde mit richtigen Tempi, technisch sehr sicher und nicht ohne gewissen geistigen Schwung executirt. — Außer einer im Ganzen recht verständigen Anordnung der Programme kommt hier der Ausbildung musikalischen Sinnes noch ein sehr wichtiger Hebel zu Hülfe. Es sind dies die Concertkritiken in der „Medlenburgischen Zeitung“. Ich erwähne diese besonders, weil sie sich in jeder Beziehung vorthellhaft von den Tageskritiken anderer Orte unterscheiden. Wir finden darin keine oberflächliche Schönrederei, sondern verständiges Eingehen auf die Bedeutung gehörter Kunstwerke, keine polemische Spectakelmacherei, sondern ruhige, würdige Darlegung der Ansichten und Meinungen. Von besonderem Interesse war für mich im vorigen Jahr die Besprechung der „Préludes“ von Liszt. Wenn der Herr Kritiker hier allerdings in seinen ästhetischen Bedenken gegen die programmatistische Richtung sich gründliche Irrthümer zu Schulden kommen ließ, so sind solche Irrthümer wol begreiflich bei Jemandem, der, ohne eine Note von Liszt zu kennen, ohne ein Wort der reichhaltigen Literatur über Berechtigung der Programm-musik gelesen zu haben, wie dies hier augenscheinlich der Fall war, plötzlich von der Aufführung einer symphonischen Dichtung über-rascht wird; andererseits aber war der Ton, in dem diese Kritik gehalten, ein so durchaus anständiger, von aller Gehässigkeit freier, daß dieselbe nach dieser Seite als Muster gegnerischer Kritiken gelten könnte.

M. R.

Preß. Die Kammermusik scheint in unserer diesmaligen Saison einen bedeutungsvollen Platz einnehmen zu sollen; denn außer den bereits stattgefundenen drei Huber'schen Quartettabenden für klassische Musik hat auch Hr. Reményi drei Soirées von gleicher Tendenz gegründet, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß die letzteren den ersteren sowohl nach Seiten der Programmanordnung, als nach Seiten der Ausführung wesentlich nachstehen. Außerdem hat der Hr. August v. Abelsburg, der seit einigen Monaten wieder unter uns weilt, in letzterer Zeit allwöchentliche Quartettabende veranstaltet, in denen er vor einem ausgewählten Kreise hiesiger Kunstfreunde mehrere neuere Quartette eigener Composition mit durchgreifendem Erfolge vorführte. — Auch auf dem Gebiete der musikalischen Production machte sich eine große Thätigkeit bemerkbar. In erster Reihe nenne ich die Abelsburg'sche Messe, welche jüngst in der hiesigen Pfarrkirche zur Aufführung gelangte und allgemeine Anerkennung fand. Sie zeichnet sich ebenso durch Klarheit und religiöse Weihe, als durch dramatischen Schwung aus und beweist, daß der Componist auf dem Puncte angelangt ist, wo er, in sich selbst völlig klar geworden, seine Vielseitigkeit, Originalität und Ideensülle zur Geltung zu bringen vermag. Mosonyi läßt soeben seine neueste, im ungarisch-nationalen Style gehaltene Oper „Szép Ilonka“ am Nationaltheater einstudiren, und auch Erkel wird noch vor dem Schlusse der Saison unser Repertoire mit einer komischen Oper, „Carolta“ bereichern; während v. Abelsburg im Laufe des Winters eine Oper „Zrinpi“ vollenden wird, deren Handlung sich an Th. Körner's gleichnamiges Drama anlehnt. Ebenfalls in nationalem Style componirte Reményi zu ungarischen Volksstücken und als Beigaben zu Journalen mehrere lyrische Spenben; doch beweist in diesem Genre Zimay ein noch entschiedeneres Talent. Ihm ist das Volks- und Strophensied in seiner jetzigen Gestalt ein zu eingegrenzter Rahmen, und er sucht, wie dies seine eben bei Rossablogyi erschienenen Compositionen darthun, dem Lyrischen als Folie dramatische Wahrheit unterzulegen, so daß von ihm eine neue Ära des ungarischen Liedes wol ausgehen könnte. — Trotz der geringen Theilnahme, welche unsere „Pester Blätter für Musik“ finden, werden sie doch von ihrem Herausgeber Abrenyi in ihrer bisherigen, der besten musikalischen Richtung Bahn brechenden Tendenz fortgesetzt. Auch Hr. v. Abelsburg wird demnächst die musikalische Literatur durch ein Werk bereichern, welches sich mit der Musik der Orientalen beschäftigt und zu welchem er bei seinem Aufenthalte im Orient, besonders aber in Smyrna, theils selbst Studien machte, theils bereits vorhandene Quellen Sammlungen einsah. — Den Productionen der Huber'schen und der Reményi'schen Soirées sowie des Concertes des Pianisten W. Deutsch werde ich in meinem nächsten Berichte ausführlicher gedenken. Heute nur noch, daß Schiedenmayer's Orgelharmonium hier seltene Sensation erregt, Vereksaszy zur nächsten Londoner Industrieausstellung einen Concertflügel senden wird und daß in den Huber'schen Quartettsoirées ein Ehrbar'scher Flügel außerordentlich excellirt. Zuletzt als Neuigkeit, daß am 2. Januar der Tenorist Wachtel wieder hier eintrifft. Dr. F-r.

Darmstadt. Die Concertsaison für den Winter 1861/62 hat bei uns sehr lebhaft begonnen, denn wir hatten bis zu Anfang December bereits fünf große Musikaufführungen, die man sämmtlich als respectabel bezeichnen kann. Unter diesen Aufführungen waren die Concerte des Hrn. Wilhelmine Döring, Schillerin von Franz Liszt, und des Violinvirtuosen Jean Weder von besonderer Bedeutung, indem sowohl durch die Concertgeber selbst, als auch durch den bekannten Contrabaßvirtuosen August Müller sehr Anerkennenswerthes geleistet wurde. Das letzte Concert veranstaltete die großherzogliche Hofcapelle am 2. December zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds. In diesem verdient nun, außer der gelungenen Ausführung der Pastoral-Symphonie, der meisterliche Vortrag der zwei letzten Sätze des H-moll-Concerts von Hummel sowie einiger Salon-Pièces durch Hrn. W. Wallenstein von Frankfurt a/M., einem Schüler Dreyßack's, die lobendste Erwähnung. Der noch junge Künstler zeigte in seinem Spiel schönen Anschlag, musterhafte Ausbildung in der Technik, dabei einen sinnigen Gefühlsausdruck und eine wohlthuende rhythmische Haltung, so daß ihm der reichste Beifall zu Theil wurde. x.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der Violinvirtuos Ernst hat aus Gesundheitsrücksichten seit einiger Zeit seinen Aufenthalt in Nizza genommen.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Concerte des früher von Spohr, jetzt von Hofcapell-M. Reiß geleiteten „Casseler Gesangs-

vereins“ im Stadthause zu Cassel am 10. December v. J. kam H. Schumann's „Paradies und Peri“ in vorzüglicher Weise zur Ausführung.

Am 19. December v. J. fand in Mainz das zweite Concert der „Liebertafel“ statt, in welchem Gluck's „Alceste“ vollständig zur Ausführung gelangte.

Die durch Musik-Dir. Klingenberg's Bemühungen seit Jahren immer wieder ins Leben gerufenen Quartettsoirées in Götting wurden am 21. December mit H. Schumann's „Bur“, Beethoven (Op. 130) „Bur“ und Haydn's „Bur“ in trefflicher Ausführung vom fürstl. Hohenzollern'schen Hofquartett aus Löwenberg eröffnet.

Das zweite Concert des Musikvereins in Raumburg a. S. brachte Cherubini's Requiem in E-moll, dessen Mebea-Ouverture und Beethoven's E-moll-Symphonie.

Neue und neu einstudirte Opern. In Stettin erlebt demnächst „Lohengrin“ die erstmalige Aufführung, und zwar gelegentlich eines Gastspiels von Tichatschel.

In Prag wurde als Novität „Der Liebesring“, Oper in einem Acte von J. H. Straup, Capellmeister an der hortigen Domkirche, gegeben.

Das Théâtre lyrique in Paris bereitet die Wiederaufnahme der seit 1851 vom Repertoire verschwundenen Mehul'schen Oper „Joseph und seine Brüder“ vor. Die erste Aufführung dieses Werkes in Paris fand am 17. Februar 1867 statt.

Londoner Blätter sprechen von dem außerordentlichen Erfolge, welchen Balfe's neue Oper „Die Tochter des Puritaners“ gefunden habe.

Am Casseler Hoftheater erlebte Mozart's „Entführung aus dem Serail“ die Wiederaufnahme ins Repertoire.

Musikalische Novitäten. Bei Spina in Wien erscheint demnächst der Clavierauszug von Franz Schubert's Operette „Der häusliche Krieg.“

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist Jules Cohen in Paris ist zum kaiserl. Hof- und Kammercapellmeister ernannt worden.

H. v. Bälou ist vom Könige von Preußen mit dem Ehrenkreuze dritter Classe des Hohenzollern'schen Hausordens decorirt worden. †

Die am Münchener Conservatorium frei geworbene Professur ist dem Pianisten Heinrich Schönnchen, bisher Leiter des philharmonischen Vereins, Lehrer an der Pagnie und im holländischen Institute, übertragen worden.

Personalnachrichten. Mit dem 1. Januar ist Tichatschel aus dem engeren Verbanke der Dresdner Hofbühne ausgeschieden und nimmt als Ehrenmitglied zu derselben ferner diejenige Stellung ein, in welcher Emil Devrient bereits seit etlichen Jahren diesem Institute gegenüber sich befindet.

Todesfälle. Am 16. December v. J. starb auf seinem Landgute Urtow in Polen Concert-M. Carl Joseph Lipinski, 71 Jahre alt, bis zu seiner vor nicht allzu langer Zeit erfolgten Pensionirung die Zierde der Dresdner Hofcapelle.

Am 20. December verschied zu Regensburg der als Kenner der älteren Kirchenmusik geschätzte Canonicus Dr. Carl Proke, bekannt als Verfasser des Werkes „Musica divina“.

Vermischtes.

Wagner's „Rienzi“ ist vom 25. August 1858 bis zum 25. November 1861 bei stets vollem, oft überfülltem Hause 31 Male im Dresdner Hoftheater gegeben worden. Bei der jüngsten Aufführung des „Lannhäuser“ dabeist wurde Tichatschel nach dem ersten Acte vier Mal nach einander herbeigekufen.

Die amtliche Senatszeitung hat das vom Kaiser sanctionirte Reglement für die von der „russischen Musikgesellschaft“ in Petersburg gegründete Musikschule bereits veröffentlicht. Das Institut ist dem Patronat der Großfürstin Helene Paulowna untergestellt worden.

In Moskau sangen neulich in den „Hugenotten“ vier verschiedene Tenoristen die Partie des Raoul. Den ersten Act sang ein Hr. Bigl, wurde applaudirt und gerufen; als zweiter Raoul erschien ein Hr. Fas. Auch er wurde applaudirt, wogegen sich bei Hrn. Neumann (dritter Act) der Beifall mit Zischlauten vermischte. Den vierten Act und Schluß der Oper sang der neu hinzugetrete Tenor, Hr. Claus aus Breslau.

In der Bibliothek des Pariser Conservatoriums wird die Mar-
morbüste Auber's aufgestellt.

Das Leichenbegängniß Marschner's war ein sehr feierliches, und
fast alle größeren Journale widmen dem Verstorbenen theils umfang-
reichere, theils kleinere biographische Artikel. Da dieselben aber nichts
wesentlich Neues enthalten, so verzichten wir auf eine Wiederholung
von längst Bekanntem; nur dies sei bemerkt, daß die Angaben über
Marschner's Geburtsjahr variiren, während diejenigen über seinen
Geburtstag (der 16. August) übereinstimmen. Die Wittve des Ge-
schiebenen bezeichnet ihn als im 65. Lebensjahre verstorben, so daß er
also 1797 geboren wäre. Die Journale nennen 1795, 1796, die „Zei-
tung für Norddeutschland“ sogar 1798 als Marschner's Geburts-
jahr. Letztere, welche bereits zu Sammlungen für ein Marschner-
Denkmal aufgefordert hat, brachte ein dem geschiebenen Meister gewid-
metes Gedicht, dessen Wiedergabe wir uns nicht versagen können.

Ein trüber Morgen! — Sieh, die Sonne kann
Den dichten Flor des Morgens nicht durchdringen . . .
Ich sitze da . . . ich schau die Wolken an . . .
Da, aus der Ferne tönt ein leises Klingen.
Woher der Klang in dieser trüben Zeit?
Woher Musl in dieser grauen Stunde?
Als ob aus einem Nebel, tief und weit,
Mich Jemand riefte mit bekanntem Munde.

Ich horche hin . . . so himmlisch Klang es nie.
Es schwebt heran auf feuchten Windesflügeln . . .
Sie naht sich — hal ich kenn die Melodie,
Sie kommt, sie kommt von meiner Heimath Hügel.
„Es leuchtet im Frühthau . . .“ wie ein Hoffnungswort,
Von unsichtbaren Stimmen mir gesungen . . .
Da plötzlich Stille . . . mitten im Accord
Schrill ab, wie eine Saite, die gesprungen.

Was war das? — Nur die Post! — Warum zerflüßt
Ward mir der Traum, der eben mich entzückte?
Warum entschwand der Klang, den ich gehört,
Und der in bessere Sphären mich entzückte?
Gebt her! — Gleichgültige Briefe — und nicht werth,
Daß sie der Seele Andacht mir verborgen —
Halt! — da ein Brief mit Schwarz — und wie ein Schwert
Geht durch das Herz mir — „Marschner ist gestorben!“

Das also wars! — In Klängen, die mir lieb,
Die mir vertraut seit meiner Kindheit Tagen,
Wollt er zum Freunde, der zurückgeblieb,
Die Kunde seines Scheidens selber tragen.

Ein Schwan, der im Gesange, den er singt,
Melodisch schreiet von der Welt hienieden,
So bist auch Du, vom eignen Lieb beschwingt,
Emporgehoben und von uns geschieden!

Du gehst hinan — ich sehe Deine Bahn,
Wie sie durch Wolken läuft, gleich goldnem Lichte.
Die Sonne kommt . . . Du blickst mich lächelnd an,
Ich aber lehr mich ab mit dem Gesichte.
O, laß mich weinen, Geist! — Auch Du, auch Du
Hast oft geweint, wo Niemand Dich belauschte;
Auch Du hast oft geschluchzt, bis Himmelsruh
In sanften Tönen auf Dich niederrauschte.

Du gehst — doch Deine Töne bleiben mir,
Mir bleibt von Dir ein sonniges Erinnern;
Mir bleibt, o Freund, Dein liebes Bildniß hier,
Hier an der Wand, und hier in meinem Innern.
O — mehr als Freund! Mit väterlicher Hand
Hast Du geführt mich auf den borngen Wegen
Des Anfangs — und der Kunst gelobtes Land,
Du zeigtest mirs und gabst mir Deinen Segen.

Nun aber steh' ich hier, und weinend schaut
Mein Aug Dir nach, da Du nun doch gegangen;
Ein wunderbarer Wunsch wird in mir laut,
Und mich ergreift ein tiefes Heimverlangen.
„O, diese Zeit!“ — ein Besserer, der auch tobt,
Von ihrem Himmel, ihrem zwiefach grauen,
Sang er. — Den Todten Heil! — Ins Abendroth,
Das über Gräbern schimmert, laßt mich schauen.

Den Todten Heil! — Aus einer finstern Welt,
Die ohne Wohlklang ist und ohne Frieden,
Gehn sie. — Klagt nicht zu sehr, daß Nichts sie hält,
Nichts mehr sie mahnt an Qual und Schmerz hienieden.
O, laßt sie ziehn! — Brecht einen Vorbeer! — Gebt
Zum Abschied ihnen Blumen, Kränze, Lieder —
Blickt auf und jubelt: Seine Seele schwebt
Frei, wie des Adlers mächtiges Gefieder!

Julius Koben berg.

Ein Contrabassist von Ruf und anerkannter Tüchtigkeit
sucht eine erste Stelle in einer Hofcapelle. Derselbe ist zugleich be-
fähigt, die Direction von Baubewilligungen und Ballets zu übernehmen,
und erklärt sich die Redaction d. Bl. bereit, auf dieses Gesuch bezüg-
liche Offerten an den Reflectanten zu befördern.

Intelligenz-Blatt.

In Commission bei F. Rahmann in Trier ist erschienen:

Praktische Singschule für Anfänger oder die Er-
lernung der verschiedenen Intervalle der
C dur-Tonart in 40 liederartigen Sing-
übungen mit untergelegtem Text nebst Ein-
leitung von einem erfahrenen Sachverständigen. Preis per Exemplar 1 Ngr. Preis
per Dutzend 9 Ngr.

Vorliegendes Werkchen ist hauptsächlich auf den ersten Anfang
im Singenlernen berechnet, und die Uebungen sind sehr leicht und
ansprechend dargestellt. In diesem Werkchen sind im Vergleich mit
anderen besonders drei Vorzüge hervorzuheben. Der erste besteht
darin, dass in den 24 ersten Uebungen eine Ueberschreitung der Se-
cunden nicht stattfindet; der zweite, dass sämtliche Uebungen
rhythmisch eingerichtet sind; der letzte, dass allen Uebungen Text
unterlegt ist: Vorzüge, wodurch den Schülern mehr Interesse für
die Sache abgewonnen wird, als dies durch viele andere Methoden
erzielt worden ist.

Pianinos.

Die Pianoforte-Fabrik von Jul. Senrich
in Leipzig, Weststrasse Nr. 51,

empfiehlt als ihr Hauptfabrikat Pianinos in geradsaitiger,
halbschrägsaitiger und ganzschrägsaitiger Construction,
mit leichter und präziser Spielart, elegantem Aeusseren,
stets das Neueste, und stellt bei mehrjähriger Garantie
die solidesten Preise.

Engagement.

Ein guter Posaunist, welcher zugleich einige Fertig-
keit im Violoncellspiel besitzt, findet sogleich Engagement
im Musikcorps des königl. Hannoverschen zweiten Infan-
terie-Regiments. Näheres ist zu erfragen beim Musik-Dir.
Hattendorf in Celle.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Neutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Schubert'sche Buchh. in Zürich.
Methuen Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 3.

Sechshundseunzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
J. Schott'sche Buchh. in Wien.
Kub. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 7. Zweiter Artikel. — Aus Wien (Schluß). —
Aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte;
Bermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana 'Nr. 7.

Die Schumann'sche Schule.

III. Woldemar Bargiel.

Zweiter Artikel.

„Die Wissenschaft hat das Recht, zu Zeiten langweilig zu sein,“ sagt A. W. Ambros in der Vorrede zu seiner Geschichte der Musik und führt diesen Satz in dem ersten Bande seines vieliebigen Werkes praktisch durch. Ein ephemerer Musikzeitungsartikel freilich darf auf dieses beneidenswerthe Recht keinen Anspruch machen; da er nicht erschöpfend sein kann — und wie wäre dies möglich ohne umfassende Notenbeispiele? —, so darf er auch nicht langweilig sein. Was sollte ich überdies noch groß Neues über den sich niemals verleugnenden pathetischen Bargiel sagen, nachdem ich seine Licht- und Schattenseiten an den ersten sechs Werken ausführlich nachgewiesen habe? Wir sind bisher das romantische Land Bargiel zu Fuße durchwandert; time is money, setzen wir uns jetzt auf die Eisenbahn und lassen noch schnell Op. 7 bis 20 an uns vorüberfliegen!


Sein Bestes und Tiefstes hat Bargiel gegeben in der tragischen zweiten Nummer von Op. 8, in der elegischen Nr. 2 von Op. 9, in dem, Schubert'sche Melodie mit Schumann'scher Tiefe verbindenden, letzten Satz der Phantasie Op. 12, und in dem großartigen Andante der dritten Phantasie Op. 19.

Diesen trefflichen Sätzen im Werthe zunächst stehen Op. 8 Nr. 3, Op. 12 erster Satz (man höre sich nur nicht an die Härten der convergirenden Durchgangssaccorde Seite 3 letzte und Seite 6 erste Reihe!), das auf das Schumann'sche Marinari-Motiv gebaute Scherzo Op. 13, und der erste Satz des zweiten Trios Op. 20, allenfalls auch dessen Finale, nur daß dieses hin und wieder an Episoden und Rosalien leidet. Beide Bargiel'schen Trios sind fast von gleichem Werthe; in dem ersten sind die beiden Mittelsätze, im zweiten der erste Satz und das Finale die besten Nummern.

Weniger bedeutend sind: die sehr breit gehaltene Sonate mit Violine Op. 10, deren bester Satz das Andante mit Variationen ist, dann der Marsch und Festreigen Op. 11, die kleine einsätzige Phantasie ohne Opuszahl, und die beiden Mittelsätze von Op. 20; besonders voll von wörtlichen und rosali'schen Wiederholungen stehen: Op. 8 Nr. 1, und Op. 9 Nr. 1 und 3*).

Leser, bist Du mit meiner Acht-Meilen-die-Stunde-Geschwindigkeit zufrieden, dann gestattest Du meiner kritischen Locomotive wol auch noch zwei kurze Stationen für die drei Suiten und für die Trauerspielouverture.

*) Zum Frommen der Herren Verleger folgende Blumenlese bloß der störendsten Druckfehler:

- Op. 5. Seite 13, Reihe 2, Tact 4 lies des statt d; Tact 5 f statt fa.
 - Op. 8. Seite 15 fehlt prima und secunda über dem sechsten und siebenten Tacte der ersten Reihe.
 - Op. 9. Seite 6, Tact 3 lies in der Mittelsstimme: ces, b, bb, es, c, b. Seite 8, Reihe 3, Tact 2 und Reihe 4, Tact 1 spiele den Accord d f a s h. Seite 13, Reihe 3 binde das zweite und dritte eingestrichene a. Seite 14, Reihe 3 lies im letzten Tacte g als statt gis a. Seite 15, letzte Reihe spiele immer das dritte und vierte Achtel staccato. Seite 19 fehlt der Triller über den beiden c des ersten Tactes; Reihe 2, Tact 1 das Zeichen des Violinschlüssels; Reihe 5, Tact 3 lies h statt his und Seite 20, Tact 4 und 5 jedes Mal cis statt c.
 - Op. 11. Seite 7, Schlußtact lies den ersten Accord auf dem dritten Viertel a c es g. Seite 14, Tact 1 binde die beiden b c des dritten und vierten Achtels.
 - Op. 12. Seite 3, Reihe 2, Tact 4 lies gis statt g; Reihe 5, Tact 6 cis statt h im Bass. Seite 6, Reihe 4 ist der sechste Tact im Bassschlüssel; Reihe 5, Tact 9 der Accord a d fa a zu spielen. Seite 8, Reihe 2 spiele im ersten Tacte Violinschlüssel und das zweite Viertel cis statt d. Seite 10, Reihe 4, drittes Viertel gis statt g. Seite 11, Reihe 2, letzter Tact lies dis im ersten, und  im letzten Viertel. Seite 12, Reihe 4, Tact 4 spiele den Schlußaccord als Viertel, nicht Achtel. Seite 18, Reihe 2, Tact 3 lies im dritten Viertel des Basses a d fa; Reihe 4, Tact 2 c statt ces.
- In der Phantasie ohne Opuszahl soll Seite 4, Reihe 4, Tact 2 der Oberstimme das vierte Sechszehntel g f lauten.
- Op. 20. Seite 49, vorletzter Tact lies des statt d.
 - Op. 21. Seite 2, Reihe 2, Tact 2 lies im dritten Viertel der Bassstimme e h e gis.

Die Clavier-Suite war ursprünglich ein Bouquet veredelter Tänze, verbunden durch die Gleichheit der Tonart und eingeleitet durch ein Präludium oder eine Overture. Nachdem sie in der Haydn-Mozart-Beethoven'schen Zeit durch die höhere Kunstform der Sonate, in welcher noch das Menuett oder Scherzo an den Tanzursprung erinnern, verdrängt worden, gebührt Mendelssohn und Schumann das Verdienst, zuerst wieder an die Suite — ohne indessen den betreffenden Werken diesen Namen beizulegen — erinnert zu haben; Mendelssohn durch seine sieben Charakterstücke Op. 7 (in den verwandten Tonarten e h D A A und E) und Schumann durch sein Op. 32: Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette (in den Tonarten B g d und g). Erst in der neuesten Zeit sind Clavierwerke mit dem Namen Suite wieder herausgegeben worden durch Bargiel, Joachim Raff, Lüth u. A. Raff giebt in seinen drei Suiten Op. 69, 71 und 72 alte und neue Hausmusik (Fugen, Toccaten, contrapunctische Mazurkas, Polkas), eingeleitet durch ein Präludium und zu einem Ganzen verbunden durch die Einheit des schon im Präludium angestimmten Themas und die Gleichheit oder Verwandtschaft der Tonart der meisten einzelnen Stücke. Bargiel, Erbe von Schumann's classischer Ader und stets ausgehend auf Fortentwicklung der alten Formen, hat in seinen drei Suiten ein verschiedenes Verfahren eingeschlagen. In der vierhändigen Suite Op. 7 kommt es ihm zunächst auf freie Nachahmung Bach's an. Vermißt man auch ein einleitendes Präludiren, so werden doch die fünf Sätze: Allemande, Courante, Sarabande, Air und Gigue durch die Verwandtschaft der Tonarten C c G und C und durch die Gleichheit des Bach'sch-strengen und gediegenen Charakters zu einer hinlänglichen Einheit verbunden. Namentlich ist es die Sarabande, die den Sebastianischen Ton am Besten getroffen hat, obgleich der diesem Tanze eigenthümliche Rhythmus (Accent auf dem zweiten Viertel) nur selten angewendet ist. In der pathetischen Allemande führen hin und wieder Bargiel'sche Rosalien. Wie aber die im $\frac{4}{4}$ Tacte geschriebene zweite Nummer (mit den tändelnden beiden Tönen) zu dem Namen einer Courante gekommen ist, kann ich nur nicht recht klar machen. Bach hat nur Couranten im $\frac{3}{2}$ und den Schlußact stets im $\frac{4}{4}$ geschrieben, Rameau, Händel, Ph. Em. Bach bedienen sich ausschließlich des dreitheiligen Tactes; ich kenne keine anderen Couranten als im $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$, ebenso wenig wie wir Walzer im $\frac{3}{4}$, oder Polonaisen im $\frac{4}{4}$ Tacte bekannt sind. Schumann hat freilich ein Mal ein polonaisenartiges Stück im $\frac{4}{4}$ Tact geschrieben, es ist der erste Satz der dritten Kindersonate Op. 118; die Ueberschrift lautet aber hier „im Marschtempo“, und nicht „Polonaise.“

Wird Op. 7 wenigstens durch tonartliche Verwandtschaft und durch die wesentlich vorhandene Styleinheit zusammengehalten, so fehlt der Suite mit Violine Op. 17 dagegen jedes einigende Band. So schön die einzelnen Nummern, an und für sich betrachtet, sind, namentlich die schwunghafte Allemande, der prachtvolle Marsch mit seinem träumerischen Trio und das melodische Menuett; so muß ich mich doch auf das Entschiedenste gegen eine Stylvermengung, wie sie hier vorliegt, aussprechen. Die Allemande und Sicilienne halb Bach halb Schumann, die Burleske halb Bach'sch halb bacchantisch (namentlich in dem krausen Orgelpuncte auf A Seite 10, Reihe 3), Menuett und Marsch ganz modern; wo ist hier ein einheitlicher Faden ersichtlich, der zur Zusammenstellung dieser so heterogenen Einzelstücke unter dem Namen einer Suite berechtigende? Nicht einmal die Tonarten sind verwandt; hier erscheinen hinter einander D, h, g, Es und es, D und B. Ich

fürchte, ich fürchte, dieses Beispiel wird traurige Folgen haben; schon sehe ich die G . . . a's, die R n, die T . . . i's, die A- B- C-Meier's ihre nichtsnutzigen homophonen Polkas, Polka-Mazurkas, Potpourris, Phantasien, Poésies lyriques aus Es moll, Es dur, Ges moll und Fisis dur zu einer „Einheit“ zusammenstellen und als „Trois Suites“ herausgeben. Der Gedanke schon ist Wahnsinn, Raserei, Blasphemie; ich will nicht fluchen, aber da möchte doch gleich ein Himmel-Haydn-Kreutzer-Dreyßack-Hummel-Weber dreinschlagen!

Erst bei der Suite Op. 21 hat Bargiel erkannt, daß zusammengeraffte Blumen noch lange kein Strauß sind, vielmehr erst dann diesen Namen verdienen, wenn sie durch eine sinnige Hand gesichtet und geordnet und mit einem alle umschlingenden Bande zu einer Einheit, einem zusammengehörigen Ganzen verbunden worden sind. Die Einheit der Suite Op. 21 wird durch ein einleitendes Präludium und die Tonverwandtschaft der einzelnen Nummern (a A e F a und A) wenigstens äußerlich annähernd erreicht, obgleich die Verschiedenheit des Stils immer noch die geistige Einheit vermissen läßt. Das Präludium ist der schwächste Satz, eine Nachahmung Bach's aus zweiter Hand, halb Mendelssohn'sch, halb trocken, letzteres namentlich in den allzu wohlfeilen Imitationen Seite 3 und 5; es lohnte wahrlich kaum der Mühe, die ganzen beiden ersten Theile wörtlich auszustechen, ein bloßes Wiederholungszeichen hätte wenigstens dem Spieler freie Hand gelassen. Die folgenden Sätze: Zwiefelgang, Sarabande, Marsch, Scherzo und Finale sind viel bedeutender und stehen meist auf dem Bargiel'schen Niveau, nur daß sie hin und wieder an Längen und Wiederholungen leiden. Der schönste Satz ist die kleine Sarabande; enthielte sie nicht die Schumann'schen Octavenverdoppelungen, man könnte auf den alten Suitier Sebastian selber rathen.

Wer Bargiel's Op. 18, die E moll-Overture für großes Orchester (Holzblasoctett, Streichquintett, vier Hörner in E und C, zwei Ventiltrompeten, drei Posaunen und Pauken in E und H) nur aus dem vierhändigen Clavierauszuge kennt, der hat keine Ahnung von der ergreifenden Wirkung, die sie, von einem tüchtigen Orchester ausgeführt, hervorbringt. Es sind nur drei, im Grunde genommen nicht einmal neue, Themas, die hier verarbeitet werden, in dem einleitenden Adagio ein chromatisches, an BACH erinnerndes Motiv e dis g fis, und zwei engintervallige Themen in dem darauf folgenden, in der Form eines ersten Sonatensatzes geschriebenen Allegro; und doch wie versteht es Bargiel, diese Gedanken in ihre Fasern zu zerlegen, die einzelnen Fasern in Fäden zusammenzudrehen, diese Fäden weiter zu spinnen, und dann zu wirken und zu weben, bis das prachtvolle Kunstwerk vollendet vor uns steht und Raphael'sche Tapete vor unserem entzückten Auge erglänzt! Welches unheimliche Clair-obscur ist über das brüllende Adagio ausgegossen (vergleiche den Eintritt der beiden C-Hörner, das Diminuendo des Paukenwirbels, das dröhnende zweigestrichene C des ersten Horns, die klagenden A-Clarineten auf Seite 3, 8 bis 10, 11, 12 und 14 der Partitur), wie kämpft das anstürmende erste Thema des Allegros (der Held) gegen das drohende Verhängniß, wie mild sucht die Heldin (das zweite Thema S. 26) zu trösten! Vergebens, schon thürmen sich grausige Gewitterwolken auf (die aufsteigenden Accorde der Bläser auf dem Orgelpuncte As S. 39); noch einmal rafft sich zwar der Held empor, Anfangs jagend, fast gekniet (S. 40), doch bald wieder mit der trogigen alten Kraft (S. 45); noch einmal versucht die Heldin zu trösten, doch ihre

Tippen beben (schüttelnde Violinen und Bratschen S. 50 und 51). Schon naht, das fühlt sie, (S. 53 poco a poco più agitato) die unvermeidliche, die schreckliche Katastrophe (S. 62): „Ein Krampf — sein Weh ist dann vergangen (S. 63), — vollendet ist sein Leben; — ausdrückt sie ihm noch einen langen — und letzten Kuß (poco Andante S. 64) und stirbt im Geben.“

Hätte Bargiel auch nur dieses Eine Werk geschrieben, es würde allein schon genügen, ihm eine bleibende Stelle im Tempel der Kunst zu sichern. Wie ich von kompetenter Seite vernehme, ist sein zweites Orchesterwerk, die Overture zu „Medea“, die als Manuscript bereits in Berlin und Leipzig aufgeführt wurde, ebenfalls ein Werk von hoher Bedeutung.

Bargiel's Uner schöpfbare in der Form, seine Geschmeidigkeit, die ihm den Geist und das Wesen der alten tiefen Bach'schen Musik sich anzueignen gestattet, sein stets edeles, weiche- und würdevolles Pathos lassen es fast seltsam erscheinen, daß es ihn noch nicht gedrängt hat, zu der Musik zu greifen, zu der er, nach Allem, den meisten Verus hat, zur Kirchenmusik. Wenn er auf dem zuletzt betretenen Pfade rüftig weiter schreitet, wenn er sich von den wohlfeilen elementarischen Effecten der Rosalien frei hält und seine Themen weniger durch mechanische Wiederholungen und mehr mittelst jenes oben geschilderten reingeistigen Wirkens und Webens fortzuspinnen sich bestreift, dann werden wir — des bin ich fest überzeugt — dereinst noch ein meisterhaftes Oratorium von ihm zu hören bekommen. Bargiel ist, wie ich schon zu Anfang dieses Aufsatzes bemerkt, nicht frei von einer gewissen Einseitigkeit, nicht der Form, sondern des Charakters seiner fast durchweg pathetischen, auf hohem Nothurne einherschreitenden und meistens in Moll geschriebenen Werke. Das Heraustrreten aus der eigenen Natur, sich selbst als Object zu betrachten, sich selbst zu ironisiren, mit einem Worte der Humor, jener Witz des Gemüthes, steht ihm nicht zu Gebote; und weil ihm dieser fehlt, wird ihm zwar die Ode, die Elegie, die Trauerspielouverture, das religiöse Epos gelingen, nimmermehr aber das romantische Epos der Symphonie, oder gar die tragische und am allerwenigsten die komische Oper.

DAS.

Aus Wien.

(Schluß.)

Herbed's Orchester hat sich bis jetzt in drei Leistungen vernehmen lassen. Selbstverständlich war es dies Mal — wie immer — mit dem unter gleicher Leitung stehenden Singverein zu einheitlichem Wirken verbunden. Daß die Stoffwahl zuerst auf Haydn's „Jahreszeiten“, ein hier vielfach breitgetretenes Werk, gerathen, ließe, vom allgemein künstlerischen Standpunkte ausgehend, keine Rechtfertigung zu. Es verdient vielmehr jene Fähigkeit eine scharfe Rüge, mit welcher man die an hiesiger Stelle höchst larg vertretene Kunst der Orchesterleitung — wenige nennenswerthe Ausnahmefälle abgerechnet — durch vier alljährlich wiederkehrende, gründlich schlechte Aufführungen der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ abthun, ja verkommen hilft. Es ist diese Wahl auch keineswegs ein That gewordener Plan Herbed's. Gehört doch zu dieses Künstlers vielen schätzenswerthen Dirigentengaben auch ein ganz außerordentliches Talent des Programmwerfes. Herbed hat dies bei jedem Anlasse eines von Außen her unbeirrten Schalten- und Wältenkönnens sprechend bewiesen. In vorliegendem Falle hat er jedoch nicht selbständig,

sondern als treuer Anwalt der hiesigen Musikvereins-Gesellschaft, und speciell des Directoriums derselben, gewählt und gewirkt. Nun kennt wol jeder mit den Zuständen unserer Stadt Vertrautgewordene die gründlich engherzigen, antiquirten Anschauungsweisen dieser vielköpfigen, in mancherlei Dingen sehr zerklüfteten, im Punkte der Popesapothekse jedoch ziemlich einigen Körperschaft. In diesem eben dargelegten Falle ließe sich indeß sogar zu Gunsten dieses ultraconservativen Treibens recht sprechen, wäre dies auch nur im Sinne des leicht begreiflichen Wunsches, die im Einzelnen so viel Todendes enthaltenden Haydn'schen „Jahreszeiten“, nach so vielen, lange fortgesetzten Verballhornungen, doch endlich einmal in guter Darstellung zu hören. Es ist dies ein Wunsch, der bezüglich der Chor- und Orchesterleistungen — Dank Herbed's Eifer und namentlich seinem geistig belebten, auf frische zeitmäßliche Färbung und seine Vertheilung von Licht und Schatten bringenden Taciturne — auch in Erfüllung gegangen ist. Unter den Solisten waren Hanne und Simon ihrer Aufgaben Meister, während Lucas durch ewiges Winseln und Sentimentalisiren in dieses Wortes schlechtem Sinne entschieden anwidernd gewirkt hat. Das Lob gebührt Fr. Leuthner und Frn. Panzer; den Tadel möge sich Fr. Walter — auch zu Ruß und Frommen seiner künftigen Bühnenleistungen — zur Kenntniß nehmen. — Das zweite und dritte Gesellschaftsconcert brachte, neben buntem Allerlei, auch immer ein größeres Ganze. Es ist dies ein beachtenswerther Fortschritt gegenüber der früheren, meist anthologischer Zusammenwürfelung des Programms. Auch diese Neuerung ist eine dankenswerthe That Herbed's. Im zweiten Gesellschaftsconcerte hat E. M. v. Weber's frische Preciosamuskul schadlos gehalten für das ihr vorangegangene, unerquickliche Potpourri aus herkömmlich Classischem und abgeblaßter Epigonenromantik. Das dritte Gesellschaftsconcert brachte — neben der Mozart'schen Es dur-Symphonie — Beethoven's vollständige Musik zu „Egmont“. Auch hier lag der Schwerpunkt in den frisch befeulten Chor- und Orchesterleistungen. Einige bei oberflächlichem Anblicke vielleicht zu rasche Tempi waren dem Gesamteindrucke der, trotz vieler schöner Einzelheiten, denn doch im Ganzen schon sehr abgeblaßten Symphonie sehr zum Heile. Dagegen hätte das Poco sostenuto in Nr. 8 der Egmontmusik wol etwas rascher genommen werden können. Einem durchgängigen Gelingen der Sololeistung stand sowohl bei Weber's als bei Beethoven's Klängen die stimmliche Unausgelegetheit der übrigens immer geistvoll betonenden Sängerin — Frau Dufmann — hemmend entgegen. Es wurden oben einige Schattenseiten des Programms der in Rede stehenden Concerte erwähnt. Ich möchte diese Bemerkung namentlich auf Hüller's durchweg frostige „Coreley-Cantate“, ferner auf die gar zu leicht geschürzte, ganz in den sattem bekannten Jos. Haydn'schen Kammerstyl einschlagende Symphonie Emanuel Bach's — an dessen Stelle wol eine der vielen herrlichen Orchestersuiten Sebastian's hätte treten dürfen — endlich auf den, einem durchaus reflectirenden Gedichte von Anastasius Grün angepaßten, nur wenig wahrhaft erquickliche Musik enthaltenden Rubinstein'schen Chor: „Gondelfahrt“ bezogen wissen. Um so mächtiger hat die ihm unmittelbar gefolgte Mendelssohn'sche Chorweise über das Eichenborff'sche: „O Thäler weit“ durch ihr wahrhaft innerliches Gemüthsleben, wie durch eine in der That vollaus befeulte Art der Wiedergabe gezündet. Der große Meister hat nicht gar viel so aus Tiefstem Geborenes, so wahrhaft Gedichtetes und zum schönen Andenken seiner feinsinnigen Muse hinterlassen,

als eben dies Gesangsstück. Es hat — trotz der Länge alles Vorausgegangenen und ungeachtet der auf vieles noch Folgende gestellten Aussicht — ein stürmisches da Capo erlebt. Reim-menschliches Loben trifft — vollends bei so durchgeisteter Wiedergabe — jeder Zeit in das Schwarze. In das Musika-lische übersehter Formalismus hingegen schießt — ungeachtet sorglichster Abspiegelung — immer daneben. Wir haben an dramatisirten Balladen von Schumann eine Fülle des Schö-nen empfangen. Was soll uns Hiller's matte Nachgeburt? Es ist uns, namentlich durch Mendelssohn, Schumann, Liszt u. A. ein wahrer Juwelenschatz an Vocalhören ge-sichert. Worin liegt also die Nothwendigkeit, nach verunglück-ten Experimenten des selbst in diesem Bereiche sonst erfolgse-gewisseren Rubinstein zu greifen?

Der Heißler'sche Orchesterverein, wie die jetzt unter Langwarr's stehende „Euterpe“ haben beide in diesem Con-certjahr je ein Lebenszeichen gegeben. Beide Genossenschaften, in der Hauptsache auf Nichtsachleute verwiesen, kennen genau die Tragweite ihrer Kraft und leisten dem entsprechend Erfreu-liches. Beide halten, eingedenk ihrer noch jungen, nicht eigent-lich geschulten Kraft, an leichteren Aufgaben fest. Hierzu liefert ihnen die Kammermusik Haydn's, Mozart's, jene des ersten Beethoven, endlich jene des besseren Epigonthums dieser letztgenannten Meister hinreichend guten Stoff. Eine Aus-nahme von dieser Klugheitsregel hat im Concerte der „Eu-terpe“ nur die — übrigens recht wohlgelungene — Wiedergabe des — irre ich nicht — Schumann'schen Opus posthumum: „Introduction und Allegro appassionato für Clavier und Orchester“, einer mehr geistvollen, combinationsreichen, als so recht eigentlich erquickenden Tonschöpfung, gemacht. Am Tüch-tigsten wirkt in beiden Vereinen das Streichorchester und der Flügel. Letzterer war dies Mal einerseits durch die Damen Geißler und Wiswe genügend, andererseits durch Hrn. Dunkel ächt künstlerisch vertreten. Das Bläserorchester wirkt da wie dort nach bestem Können; doch fehlt letzterem noch sehr Vieles, namentlich Feinheit der Tongebung. Indes ist auch da — bei so rüftigem Fleiße — künftig sehr Gutes zu erwarten.

Von der weittragenden culturhistorischen Bedeutung der Stegmaier'schen Singakademie war in d. Bl. schon mehr-fach die Rede. Es ist eine hoch erfreuliche Wahrnehmung, den förderlichen Einfluß dieser Anstalt auf die bei uns Jahre lang brach gelegene Erkenntniß der Antike, wie auf eine — kraft solchen Erkennens — immer fester wurzelsassende Singabe un-serer Musikhörerschaft an diese Richtung zusehends wachsen und in das Vollblut bringen zu sehen. Die Auswahl der Werke hat bis jetzt zu solchem Ende gleich fördernd gewirkt, wie die durchweg sorgfältige, von Stufe zu Stufe immer verfeinerte, immer befeelender in das Mark ihrer Aufgabe gehende Leistung. Wie die Sache nun steht, läßt das siegreich durchgedrungene Wollen und Vollbringen der Singakademie nur noch zwei Wünsche offen. Der eine, hoffentlich binnen Kurzem in Er-füllung gehende ist der: man wolle uns von dort aus — statt Bruchstücken, die immer nur anregen, anbahnen, Dasjenige aber, was uns Noth thut, nicht gehörig feststellen helfen — doch in möglichster Folgerichtigkeit ganze Werke aus jener Zeit, es seien dies nun Messen, Psalmen, Cantaten, Oratorien u. s. w., darbieten. Wie im vergangenen Jahre der „Paulus“, soll uns in diesem die „Matthäuspasion“ zu Theil werden. Allein selbst in jenen Concerten der „Singakademie“, die vor-wiegend kürzer gefaßte Tonstücke bringen, sollte mindestens immer Eine größere Cantate — hat deren doch S. Bach so viele und so herrliche geschrieben — oder ein in sich ab-

geschlossenes größeres kirchliches Ganze aus der Vor-zeit den Grundstoff des Programmes bilden. Wozu wären denn sonst die Gesamtausgaben der alten Meisterwerke, wozu selbst Anthologien größerer kirchlicher Tondichtungen, wie jene Tu-cher's, Winterfeld's, Proskle's u. A.? Ein zweiter Wunsch geht dahin: die Wiener Singakademie wolle künftig aus-schließend das ohnehin nicht so leicht erschöpfbare Gebiet der Antike, oder — wenn ja dem neueren Geiste Zugeständ-nisse machend — zu den das Feld vocaler Kirchen- und Ora-torienmusik in der That bereichernden Arbeiten eines Rob. Franz, eines Liszt und Gleichgesinnter greifen; nicht aber, wie bisher, neben so viel des Herrlichen aus früherer Zeit, irgend welche halbmoderne, frostige Epigonenarbeit stellen. Die Epigen des ersten und bis jetzt einzigen diesjährigen Con-certes unserer Singakademie waren Durante's vollständiges Magnificat, ein sechsstimmiges Crucifixus von Potti, der tief ergreifende Eingangschor aus der Osterscantate (warum nicht die ganze?) von Seb. Bach, und ein mächtiges, einer Kirchen-cantate entlehntes Halleluja von Händel. Minder wirksam erwies sich ein Christus von Benevoli, ein ziemlich starres Festlied von Calvisius, ferner W. Haydn's zahm-süßliches Tenebrae, endlich Mendelssohn's nur äußerlich glanzvolles Ave Maria aus Op. 23. Nicht an der Grenze zwischen an-ziehend kindlichem und läppisch spielendem Ausdrucke stand Calvisius' „Weihnachtslied“. Kein formalistisches, an-spruchsloses Getöse, also eine vollends überflüssige Gabe war ein Bass-Arioso und Chor aus dem Oratorium „Abraham“ von Blumner, ein nichtsagendes Geklinge. Das gänzliche Mißgelingen des Solotenors im Mendelssohn'schen Stücke abgerechnet, war die Wiedergabe alles Gehörten eine ebenso sinnige als formell mustergültige. — Ueber die hervorragen-deren Kammermusiken und Virtuosenconcerte demnächst in Kürze.

Aus Frankfurt a. M.

Hauptsächlich übt der neue Saalbau seine Attractions-kraft aus, und es sieht sich in der That etwas grauenhaft ro-mantisch an, wie Alt und Jung mit Todesverachtung durch Schlla und Charybdis steuert, um zum Paradiese seiner Hoff-nungen zu gelangen; denn noch sind leider die Pfade weder ge-ebnet, noch gepflastert, welche durch eine schlecht beleuchtete, hohle Gasse dahin führen. Aber vielleicht soll dies eine prak-tische Versinnlichung des „per aspera ad astra“ oder des Motto's sein: „Wie holperig die Wege zum Sonnentempel des Ruhmes sind.“ Hat man diesen aber glücklich erreicht, dann ist man, namentlich was den großen Musiksaal von 150 Fuß Länge, 50 Fuß Breite und 57 Fuß Höhe betrifft, völlig ent-schädigt, indem die glanzvolle Pracht des Anblicks in der That überrascht, und die Lustil Nichts zu wünschen läßt. Eine durch die Presse bereits bekannt gewordene Beschreibung des ganzen Gebäudes hier zu wiederholen ist nicht meine Aufgabe, und Mäkeleien finden auch hier wie bei allen Neubauten statt.

Nach einer Eröffnung der neuen Säle am 15. November, einer Art von Vorfeier, zu welcher die Herren Actionäre so freundlich waren der Elite der hiesigen Einwohnerschaft Gast-larten zuzusenden, fand am Abend des 18. November die Ein-weihung des großen Saales statt, und zwar sehr analog durch die Aufführung der „Schöpfung“, über welche Ihnen bereits in Nr. 1 d. Bl. von anderer Seite berichtet wurde. Die Ein-

weihung des kleinen Saales am 5. December hätte eine würdigere sein müssen. Wenn auch der Violinist Hr. Steffen Mayrhofer aus Wien ein ganz tüchtiges Talent und selbst eine gewisse Genialität bekundet, so wird doch eine gewisse Verwilderung in seiner Bogensführung auffallend, und hat sich der junge Mann jedenfalls geirrt, wenn er geglaubt, unser Publicum sei so leicht abzufertigen mit den Occasional-Producten eines Alard, Pazzini u. s. w. In noch höherem Grade gilt dies von dem Pianisten Mr. Nicholson aus London, welcher mit seiner Fertigkeit alle Sünden gegen den besseren Geschmack zu decken glaubte. Er spielte Liszt'sche und Thalberg'sche Compositionen, wobei mir die bekannten Schiller'schen Worte „Kein Aederchen von seinen Gefühlen“ nicht aus dem Sinne kamen. Ein Militärorchester, das nicht hierher gehört, und ein paar Liederchen am Clavier konnten für solche Mißgriffe nicht entschädigen.

Später veranstalteten kurz hinter einander der Kuhl'sche und Friederich'sche Gesangsverein, aber nunmehr getrennt, Aufführungen des „Judas Makkabäus“ und des „Messias“; der Opernverein der H. Ferd. Schmidt und Pichtenstein gab „Armide“ von Gluck. Gleichfalls zeichnete sich der philharmonische Verein in zwei großen Concerten durch klassische Werke aus, unter diesen Symphonien von Em. Bach und Mozart, und Ouverturen von Beethoven, Catel und Cherubini. Bewährte sich in dem ersten Concert der Violoncellist Alex. Schmit, Professor am Cölner Conservatorium, in einem Concert von G. Galtmann und Bravour-Pièces eigener Composition als ein ganz ausgezeichnete Virtuose, so zeigte sich in dem zweiten Hr. Friedr. Hegar aus Basel als ein nicht minder trefflicher Geiger. Reinheit, Feuer und Schwung sind ihm trotz seiner Jugend jetzt schon eigen, und dabei coquettirt er nie und sucht Nichts zu erzwingen, was gegen die Natur seines Instrumentes wäre. Er spielte das fünfte Concert D moll von Ferd. David, das Schlummerlied aus der „Stummen“ und einige Kunststücke von Wieniawski. Beiden Künstlern wurde der verdiente Beifall.

Hatte der Dirigent des „Messias“, Hr. Friederich, ungewohnt seines schwer zu überwältigenden Doppelreiches, noch mit Befangenheit zu kämpfen, so vermittelte er nichtsdestoweniger beide Elemente mit dem Bewußtsein Dessen, was ein solches Riesenwerk verlangte.

Ueber das Pianospiele H. v. Bülow's im zweiten Museumconcert, wie über den Gesang der Maria Crivelli und das mit außerordentlichem Beifall aufgenommene Geigenspiel der H. Laub und Jean Becker mag Ihnen eine andere Feder die Details liefern, da ich aus guten Gründen dieses Institut nicht mehr besuche. Die zwei Strauß'schen Quartettsoirées gaben Werke von Haydn, Schumann, Mozart und Beethoven, und hier ist in allen Schichten der Kritik nur eine Stimme. Wie die Beethoven'schen Symphonien gleichsam in Fleisch und Blut der Museumsbesucher gedrungen — man fühlt sich ohne eine solche an jedem Abend nicht heimisch, und wird fast ungerecht gegen die Aufführung anderer, wenn auch noch so guter Symphonien —, so sind die Strauß'schen Quartette das Bedürfnis für das feinere Gefühl der Gesellschaft. Geht uns in jenen eine Welt auf von großartigen Erscheinungen, und treiben sie uns hinaus in ein weites, stürmisches Meer, so führen uns diese zurück in das innerste Gefühlsleben.

Denkwürdige Abende gaben uns unser Liederfranz und die verbündeten hiesigen Männergesangsvereine. Durch Ersteren und im Vereine mit der philharmonischen Ge-

sellschaft wurde uns der Genuß, unsere hier immer noch unvergeßliche und noch nicht ersetzte Haase-Capitain zu hören. Sie sang Mozart's „Veilchen“, Beethoven's „Adelaide“, mit Hrn. Hill ein Duett von Spohr und eine Arie von Verdi. Ein Urtheil über die Leistungen dieser Künstlerin läßt sich jetzt wol post festum; daher sei im Allgemeinen nur gesagt, daß ihr Organ in der That unsterblich scheint, wie denn ihre Auffassung so verschiedener Charaktere längst bekannt ist. Um so betrübender ist es, ihr einen bloßen Nachruf in die Ferne senden zu müssen, indem wir ohne die Lücke der Erinnerungen keiner Mainzer Oper bedürften, um uns an ihrem Gesange zu erquicken. Die Ovationen, welche ihr von allen Seiten zuströmten, galten nicht nur ihren Talenten, sondern auch der Erinnerung an eine frühere unvergeßliche Opernphase.

Aus der Mitte zahlreicher Vorträge von Seiten des Liederfranzes erhob sich, ganz analog Gellert's „Triumph des deutschen Liedes“ von dem Componisten selbst geleitet, Franz Lachner's meisterhafte „Sturmesmythe“ und Ouverturen von Alons Schmitt und Henkel. Daß es den 15 verbündeten Männergesangsvereinen nicht an patriotischen Gesängen fehlte, versteht sich von selbst, und fast zu viel des Guten ward dem kurzen Zeitraume zugemuthet. Den Brennpunct dieser Ehre, zumal da Aller Neugier darauf gespannt war, bildete Reeb's am Nürnberger Fest so überschwänglich gefeierter Chor mit Soloquartett und Orchester „Früh auf zum Siegen“, der auch an diesem Abend stürmisch begrüßt wurde. Stolz's Gedicht dazu ist im Cantatenstyl gehalten, und mochte allerdings das begeisterte Wort zu dieser emphatischen Composition mächtig angeregt haben. Als besonders zu bemerken, weil man das doch nicht alle Tage zu hören bekommt, ist hier auch der Vortrag des zweiten und dritten Satzes der Beethoven'schen Doppelsonate Op. 47, von den H. Rupert Becker und dem Pianisten Wallenstein mit so viel Präcision und Klarheit durchgeführt, als es nur immer das überschnelle Tempo gestatten konnte.

Nun auch noch unsere Privatconcerte alle zu detailliren, hieße Tauben nach Athen oder Nachtigallen nach Ungarn tragen; und doch dürfen dieselben nicht ganz übergangen werden, weil sie das Bild unserer musikalischen Zustände vervollständigen. Natürlich hebe ich nur die bedeutendsten hervor, unter welchen die Eliaßon's und der Pianistin Johanna Dettmer wieder die vorzüglichsten waren. Wie es Eliaßon versteht seine Concerte nach englischem Styl zu arrangiren, und welchen Rang er unter den Geigern einnimmt, ist längst bekannt; deshalb honneur aux dames, besonders da Frä. Dettmer aus innerem Drang sich zur Pianistin herangebildet und bei ferneren Studien unstreitig einen bevorzugten Platz erringen wird. Ein Hauptzug ihres Spiels ist die Noblesse, womit sie Schwierigkeiten gleichsam übertändelt, ohne der nöthigen Sicherheit dabei zu entbehren. Sie trug das Hummel'sche Trio in E und Solopiecen von Rysberg und Willmers unter rauschendem Beifall des vollen Saales vor.

Weitere Concerte gaben der Violoncellist W. Elsner aus Dublin, der reisende Geiger Max Wolff und unser Mitbürger Rudolf Gleichauf, der Pianist Wilh. Fuß, Hr. Willstädt (wie immer nur mit fremden Kräften wirkend), die jugendliche Violinistin Babetta Schläger und Frau Dory-Böttger, Primadonna des Theaters San Carlo in Neapel, letztere mit allen Reizen einer coquetten Bravoursängerin ausgestattet.

Unter den Persönlichkeiten, welche in diesen Concerten

mitwirkten, nenne ich, außer unserem bekannten Opern- und Orchesterpersonale, die Pianistin Clementine Gosen, die Tenore Schneider (Wiesbaden), Gloggnier und Koch (letzterer aus Eöln), die Baritonisten E. Hill und Karl Becker (letzterer aus Darmstadt), die Pianisten August Buhl, Wallenstein, W. Luz und Jyl. Sachs, den Violon-

cellisten Siebentopf, die Sängerinnen Mathilde Schneider (Darmstadt), Frä. Rothenberger, Frä. Tipla (Wiesbaden) und Frä. Dora Marz, die Geiger Concert-M. Heinrich Wolff, Rupert Becker, und die Directoren Henkel und Gellert, überall, wo es zu unterstützen gilt, Hand anlegend und wirkend. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 12. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, den 9. Januar, wurde zur Erinnerung an Marschner mit der Vampyr-Ouverture dieses Meisters eröffnet. Frau Caroline Dorn-Böttger aus Berlin, im Besitze einer umfangreichen Altstimme, der es nicht an Ausgiebigkeit und Fülle, wol aber theilweise an Klangschönheit gebricht, sang mit Beifall Recitativ und Arie aus Gluck's „Orpheus und Eurydice“ und Scene und Arie aus „Semiramis“ von Rossini. Die Vortragsweise dieser Sängerin zeigte nach keiner Seite charakteristische Eigenthümlichkeiten. Hr. Haubold, geschätztes Mitglied des Orchesters, spielte mit fester Technik und warmer Empfindung Violinconcert Nr. 2 A dur von S. Moliere, das sich nur im Abagio zu einiger Bedeutung erhebt, im Uebrigen dagegen von dem gewöhnlichen virtuosenmäßigen Zuschnitt nicht abweicht. Das Publicum spendete dem Künstler wohlverdienten Beifall. Den Schluß des Concertes bildete Mozart's E dur-Symphonie (mit der Schlußfuge), die in exacter Ausführung, aber im Ganzen ohne tiefere Theilnahme (mag's der Meister verzeihen!) an uns vorüber ging. — Der Totaleindruck der heutigen Aufführung war ein dem conventiellen Gepräge des Programmes entsprechend matter und weber die Orchesterkräfte, noch auch die Zuhörerschaft schienen so recht in geistigen Zug kommen zu wollen: Conventiell auf beiden Seiten.

Dresden. Es war ein interessanter und höchst anerkennenswerther Versuch unserer Capelle, Mozart's „Zauberflöte“ in derjenigen Orchesterstimmung darzustellen, welche zur Zeit ihrer ersten Aufführung üblich gewesen. Es beträgt die Differenz der damaligen und jetzigen Stimmung fast einen halben Ton (850 Schwingungen statt 892). Hier ließ sich das leichter als anderwärts durchführen, da man sich zum großen Theil der Instrumente bedienen konnte, welche der katholischen Hofkirche angehören, die bekanntlich von Zeitstimmungen abhebt. Mit Dank haben die Sänger, einschließlich des Sarastro, diese Rücksicht acceptirt, und was dem Orchester für unser vermöhntes Ohr an Schärfe und Brillanz abzugeben schien, hat es durch wohlthuendere, besonders rücksichtlich der Blasinstrumente milderes Toncolorit gewonnen. Eine Verminderung des Tonvolumens stellte sich nicht heraus; ja es will uns bedünken, als habe sich ein entsprechendes Verhältniß der verschiedenen Klangwirkungen zu einander wahrnehmen lassen. Es wird bei diesem glücklich ausgefallenen Versuche sein Bedenken nicht haben; dem Vernehmen nach bereitet man mehrere Opern vor, um sie in angegebener Weise anzuführen. — Tichatschke ist, wie Sie bereits melbeten, mit Schluß des vergangenen Jahres und nach Ablauf seines Contractes in die Stellung eines Ehrenmitgliedes zu unserer Bühne getreten und wird fortan nur zu einer gewissen Anzahl von Vorstellungen seine Kräfte darbieten. Daß diese vorzüglich Wagner'schen Opern bisher zu Gute gekommen sind, ist eine allbekannte Thatsache, auf die hier noch einmal zurückzukommen am rechten Orte sein dürfte. Wir betonen bei Tichatschke's Leistungen nicht nur die bewunderungswürdige, beispiellose Ausdauer, sondern auch dessen eingehendste Auffassung als Sänger und Darsteller. Besonders ist es die Frische und der Empfindung unmittelbarer Ausdruck, denen wir in seinen Gestalten begegnen. Es entbehren dieselben darum nicht des elegischen Hauches und der idealen Momente, da wo demselben nachzugehen ist; nur halten sie sich fern von angefränkter Empfindung. Wir erwähnen dies, um eine von anderer Seite in diesen Blättern ausgesprochene Ansicht, welche Tichatschke einer allzu realistischen Darstellung bezüglich der Hohenrathin beschuldigt, zu bestreiten. Sind überhaupt für Wagner's Opern hier vorzügliche Kräfte vorhanden, deren Lust und Liebe keine Willkür achtet, wenn es der Verherrlichung der Kunst gilt: so müssen wir, außer Frau Birde-Mey und den H. H. Ritterwurzer und Rudolph, auch Frau

Rebbs-Michaleff mit Auszeichnung hervorheben. Ihre Leistungen als Adriano und Ortrud in den betreffenden Werken Wagner's gehören zu denen, wo die Liebe zur Kunst mit der Fähigkeit, derselben als Hohepriesterin zu dienen, um die Palme des Preises ringt. — Das dritte Symphonieconcert unserer Capelle bot unter anderem Bekannten Spohr's „Weihe der Lüne“, eine Programmmusik. Noch gelten uns die Ohren vom Alarmgeschrei über ähnliches Streben bahnbrechender Meister neuerer Zeit; doch hat sich der lobende Sturm gelegt, und man discutirt jetzt ruhiger das Mehr oder Minder des Gelingens. Ober sollte der Name hierbei doch nicht ganz außer Betracht kommen? — Beethoven's Ouverture zu „König Stephan“ und die zur Oper „Elisa“ von Cherubini sind nicht Werke ersten Ranges gebachter Meister, immerhin aber hoher Beachtung werth; besonders bei einer Wiedergabe, wie sie der gerechte Stolz unserer Capelle ist. — Noch war das Violinspiel unseres Concert-M. Lauterbach in frischstem Andenken, als sich ein demselben Ebenbürtiger, Hr. Jean Becker aus Mannheim, hören ließ. Besonderes Interesse bot der Vortrag eines „Duo concertante“ für zwei Violinen von Spohr, in welchem Kammermusikus Seelmann den zweiten Part übernommen hatte. Wenn wir bei dieser ausgezeichneten Leistung Hrn. Seelmann den Preis zuerkennen, so geschieht dies nicht auf Kosten des Concertgebers, sondern weil Ersterem nur wenige Tage zur Vorbereitung für die so schwierige Aufgabe vergönnt waren. Hrn. Becker's Vortrag der „Cascade“ von Rontski, die wir oft vom Componisten selbst hörten, folgte der Brillanz auch tadellose Correctheit bei, an welcher sich der Componist nicht selten versündigte. Arm und leer wie dieses Stück ist, bietet es doch Gelegenheit zu Entwicklung sehr specifisch technischer Bravour. Paganini's Phantasie über Nel cor più non mi sento wurde von dem Concertgeber vollständig beherrscht; in Beethoven's E dur-Sonate dagegen ließ Hr. Becker eine geistigere Durchdringung wenn nicht gerade vermissen, so doch als erreichbar annehmen. Aus des Künstlers Programm leuchtet dessen Vielseitigkeit, vielleicht auch, und wol eben darum dessen Schwäche hervor. Alle die Qualitäten, welche heut zu Tage von einem Geiger ersten Ranges in technischer Hinsicht erfordert werden, besitzt der Concertgeber. Zu einem abschließenden Urtheil berechtigen die Nummern seines Programmes nicht, womit verstedtem Tadel ein Anhalt aber nicht geboten sein will.

Paolo.

Magdeburg. Der letzte Sonntag des Novembers brachte eine für unsere Musikzustände epochemachende Aufführung, nämlich die hier zuvor noch nicht zu Gehör gekommene Missa solennis Op. 123 von Beethoven, unter Leitung von G. Rebling. Wenn der Zusammentritt eines Solistenquartetts wie des diesmaligen einer günstigen Fügung der Umstände gedankt werden muß, so ist die Ausrüstung eines Gesangchores zum siegreichen Kampfe mit den Schwierigkeiten jenes Riesentwerkes die Frucht jahrelanger Energie, und ein Gelingen von dieser Seite her ist bedingt durch ein völliges Einbringen aller Elemente des Chors in die Intentionen des unsterblichen Tonsetzers. Eine Reihe bruchstückweiser Aufführungen der Missa in den letztjährigen Rebling'schen Kirchenconcerten, und eine kurz vorangegangene Aufführung derselben in Hamburg, bei welcher Rebling's Chor einen rühmlichen Antheil beanspruchen darf, hatte in Verbindung mit einer Folge der sorgfältigsten Proben eine Lenksamkeit, Sicherheit und Präcision der Chöre hergestellt, daß selbst die scheinbar „unmöglichen“ Stellen in der Fuge in In gloria Dei patris, und in vitam venturi saeculi zur klar verständlichen Erscheinung gelangten. Besonders gelungen waren die verhallenden Schlüsse des Kyrie (Nr. 1), des Abschlusses: et sepultas est im Credo, nicht minder der rapide Abschluß des Gloria, die recitirenden Chorstellen von begleitendem Charakter, und das enge Aneinanderschließen der Chor- und Solostimmen. Diese wechselseitige Discretion, in Verbindung mit dem von Concert-M. Bed

ausgeführten Geigenists, machten namentlich das Benedictus zu einem lieblichen Abbild einer himmlisch hohen Erscheinung. Möge dem Dirigenten stets die Mitwirkung so kunstdurchdrangener Solisten gewährt sein, dann kann seinen Aufführungen niemals die Anerkennung der Hörer fehlen, welche bei wahren Verdiensten um die Kunstentwicklung nicht ausbleiben kann, und welche bei Hrn. Nebling, wie die dichtgedrängte Zuhörermenge in der Johanniskirche von Neuem ergab, hier zur unbedingten Thatsache geworden ist.

Weimar. Am 1. Januar fand am Hofe unseres kunststinnigen Großherzogs Carl Alexander das übliche große Concert statt. Das Programm war ein sehr interessantes; es lautete: *Carnaval romain* (zweite Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“) von H. Berlioz; *Cavatine* aus: „Il Trovatore“ von G. Verdi; erster Satz aus dem 17. Concert von Biotti mit Cadenz von J. Lott; Schnitterchor aus „Prometheus“ von F. Liszt; Polonaise aus „Struensee“ von G. Meyerbeer; Romanze aus der „Jüdin“ von J. Halévy; Adagio von J. Lott und Moto perpetuo von Paganini; Winterchor aus „Prometheus“ von Liszt. Die Direction hatten unsere beiden Musikdirectoren C. Stör und Ed. Lassen übernommen; der römische Carnival, sowie Liszt's sehr effectreiche Compositionen — die Gesangspartien wurden von dem großherzogl. Hofopernchor ausgeführt — kamen in vorzüglicher Weise zur Geltung. Den Solosang vertrat Fräulein Pauline Lucca, königl. preuß. Hofopern-Sängerin aus Berlin in bester Form. Außer den genannten Piecen sang sie am Schluß des Concertes zwei schön und flüchtig empfundene Lieder unseres Lassen in vollendeter Darstellung. Hr. Lott entwickelte namentlich in der von ihm componirten, künstlerisch werthvollen, aber äußerst schwierigen Cadenz und in dem Paganini'schen Bravourstück seine eminente Technik, weniger trat dieselbe in dem etwas veralteten Biotti'schen Concertsate zu Tage. Das von ihm componirte Adagio ist im Salongesange gehalten und ohne tiefere Bedeutung. A. W. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 15. d. Mts. begann Lichtschel ein längeres Gastspiel zu Magdeburg als Lannhäuser.

Hr. v. Hülßen hat Frau Sachmann-Wagner am königl. Schauspielhause nicht engagirt; sie wird sich zum Sommer nach Wien begeben, um am Hofburgtheater zu gastiren.

Wie verschiedene süddeutsche Blätter berichten, beabsichtige Richard Wagner sich demnächst in Mainz niederzulassen.

Das projectirte Engagement der Sgra. Patti am königl. Opernhause zu Berlin hat sich an deren Forderung (40,000 Frs.) zerschlagen, und so ist Fräulein Lucca auf fernere drei Jahre für jährlich 7000 Thlr. engagirt worden.

In Paris concertiren zwei Gräfinnen v. Ponta aus München als Virtuosen auf der Zither.

Im Frühjahr begibt sich die italienische Operngesellschaft des Hrn. Merelli nach Wien, wo sie am Theater an der Wien Vorstellungen geben wird; Sgra. Patti ist bereits für 12 Gastrollen daselbst gewonnen worden.

Der Violinist Monasterio, Professor am Conservatorium zu Madrid und Mitglied der königl. Capelle, concertirte jüngst zu Ebn.

Am 17. December hat die deutsche Oper unter v. Osten's Leitung ihre Vorstellungen zu Göttingen in Schwaben begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Das vierte Abonnementsconcert der königl. Capelle in Dresden brachte unter Rieh's Leitung: Ouvertüre zu „Ruy Blas“ und „Dame Kobold“ von Reinecke, Liszt's „Prélude“ und die Pastoral-Symphonie.

Das dritte Abonnementsconcert zu Warmen am 24. December brachte ausschließlich Compositionen Beethoven's, und zwar die F-dur-Symphonie, den Liederchor „An die ferne Geliebte“, gesungen vom Hofsänger Carl Schneider aus Wiesbaden, und die Messe in C-dur.

Im dritten Concerte des Hoforchesters zu Carlsruhe kam unter Hofcapell-M. Strauß' Leitung Liszt's „Tasso“ zur Aufführung.

Im Arnim'schen Saale zu Berlin veranstaltete der bereits früher von uns erwähnte Schüler Joachim's, Leop. Auer, eine Soirée, in welcher er von den Damen Sachmann-Wagner und Harriers-Wippen unterstützt wurde. Letztere sang ein Litolff'sches Lied.

Die von Hrn. A. Bratfisch in Straßburg veranstalteten Concerte finden beim Publicum die regste Theilnahme; im zweiten derselben wirkte H. v. Bülow, im dritten Raub mit. Auch Joachim hat

für die zweite Hälfte der Saison seine Mitwirkung in einem dieser Concerte zugesagt.

Neue und neuinscendirte Opern. Am Wiener Hofoperntheater wurde Mendelssohn's Operette „Die Heimkehr aus der Fremde“ gegeben, ohne sonderlich zu gefallen.

Das königl. Opernhaus in Berlin hat Marschner's „Tempel und Jüdin“ neu inscenirt. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß Weber der „Vampyr“, noch „Hans Heiling“ je über die Bretter dieser Bühne gegangen ist.

Geffert's Oper „Wilhelm von Oranien“ wird in Weimar zur Aufführung vorbereitet.

In Schwerin kam während der Festzeit ein getanztes Weihnachtsmärchen: „Lannkönig“, Ballet in zwei Acten und drei Bildern von Ed. Hobein, Musik von Flotow, zur Aufführung.

A Langer's „Jungfrau von Orleans“ ist in Coburg mit Beifall in Scene gegangen.

Die „Süddeutsche Musikzeitung“ will wissen, daß R. Wagner mit der Composition einer komischen Oper „Hans Sachs“ beschäftigt sei.

Im königl. Opernhause zu Berlin wird Gluck's „Armide“ neu einstudirt gegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Mit dem 15. d. Mts. hat Capell-M. Marburg in Mainz wegen fortwährender Kränklichkeit seine Stellung am Stadttheater aufgegeben, welche mit dem bezeichneten Zeitpunkt Capell-M. Gustav Schmidt, bisher in Frankfurt a. M., übernehmen wird.

Personalnachrichten. Dieser Tage wurde der frühere Musikdirector am Dresdner Hoftheater Rödel seiner Post in Waldbheim entlassen, wo er sich in Folge seiner Theilnahme an den Maiereignissen 1849 als Sträfling befand. Rödel hat sich über Dessau zunächst nach Weimar zu seiner Familie begeben.

Todesfälle. Am 5. December v. J. starb nach längerem Leiden in Weimar der großherzogl. Musik-Dir. a. D. Johann Nicolaus Conrad Göbe in einem Alter von 70 Jahren. Seine letzte musikalische Thätigkeit erstreckte sich auf die Uebersetzung von Wagner's Opern für Pianoforte allein.

Ende vorigen Jahres starb in Schleswig Cantor Bellmann, bekannt als Componist des Volksliedes „Schleswig-Holstein“, in dem hohen Alter von 86 Jahren.

In Paris starb der Violonpistler Alex. Boncher, 81 Jahre alt.

Vermischtes.

Nr. 2 der „Neuen Berliner Musikzeitung“ enthält einen größeren Artikel über H. v. Bülow, anknüpfend an dessen Soirée, von E. F. Weigmann.

In Paris erscheint seit dem Beginne dieses Jahres ein „Journal des Pianistes“. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß es in Paris gegen 50,000, in ganz Frankreich aber gegen 400,000 Pianofortes giebt.

Im Jahre 1858 widmete Jenny Lind den Ertrag zweier Concerte zu Norwich in England (35,000 Frs.) zur Gründung eines Spitals für arme Kinder und spendete nach ihrer Verheirathung noch das Erträgniß eines dritten Concertes. Jetzt ist das Spital vollendet und hat den Namen „Jenny Lind“ erhalten.

In Paris ist ein neuer Musikverein, dessen Mitglieder meist Deutsche sind, begründet worden. Er nennt sich Société symphonique de Paris und will größere Orchesterstücke zur Aufführung bringen.

In Berlin giebt es augenblicklich acht Theateragenturen und neun Theaterzeitungen.

In Hannover hat bereits ein Concert zum Besten des Marschner-Denkmales stattgefunden.

In Paris starb die Wittwe des Componisten Perold.

Einem im „Dresdner Journal“ von Karl Mäke veröffentlichten Artikel „Ueber die Wiederherstellung der Orchesterstimmung aus Mozart's Zeit“ entnehmen wir, auf eine Notiz in Nr. 10 des vor. Bds. d. Bl. verweisend, noch Folgendes: Das a der jetzigen Dresdner Orchesterstimmung beträgt 892 Schwingungen, während es in den mittleren zwanziger Jahren, um Weber's Zeit, nur 868 betrug. Bei der ersten Aufführung der „Fugentoten“ in Dresden 1838 war die Höhe des Orchesters noch dieselbe, was die Vesperglocke im dritten Acte dieser Oper noch beweist. 1850 war sie 882 und 1861 892. In Paris war sie bis 1859 898, worauf sie auf 870 erniedrigt wurde. Die Tonhöhe bei der italienischen Oper in London beträgt 910, und die der Oper in Wien 932 Schwingungen. Zu Gluck's und Mozart's Zeit war die Stimmung in Paris gegen einen Viertelton tiefer, als in

Deutschland. Dies ist dem Umstand zuzuschreiben, daß vor länger als hundert Jahren in Italien selbst schon dreierlei Stimmungen stattfanden; die tiefste war nämlich in Rom, die höchste in Mailand und die mittlere in Neapel. Die von Rom oder Neapel sanden aus rein geographischen Ursachen leichter Aufnahme in Paris, während Deutschland die der Lombardei als Nachbarland annahm. England hatte ebenfalls durch Handel die deutsche im Gebrauche.

Zwei Mittheilungen in Betreff Marschner's.

In unserer vorigen Nummer gedachten wir der abweichenden Angaben über Marschner's Geburtsjahr, denen wir in den verschiedenen Zeitungen begegneten. Jetzt ist uns auf unsere Anfrage durch die Güte des evangelischen Pfarramtes zu St. Johannis in Zittau aus dem dortigen Kirchenbuche die Mittheilung geworden, „daß Heinrich August Marschner am 16. August Abends 10 Uhr im Jahre 1795 zu Zittau geboren wurde.“ Sein Vater, Franz Anton Marschner, war Bürger und Hornbrechler daselbst, seine Mutter, Christiane Gottliebe, eine geborene Cassel.

Mit dem Ersuchen, sich zur Annahme von Spenden bereit zu erklären, erhielt die Redaction nachfolgenden Aufruf zu Beiträgen für ein Marschner-Denkmal in Hannover:

Der am 13. d. M. erfolgte Tod Heinrich Marschner's hat die Gemüther aller Deutschen, welche der Entwicklung ihrer nationalen Kunst mit Theilnahme folgen, in schmerzliche Trauer versetzt. Wohin die Kunde gedrungen ist, da sind auch die Stimmen dankbarer Anerkennung laut geworden, daß das Vaterland in dem Geschiedenen einen Mann verloren hat, hoher Ehren werth, einen Gottgesegneten Geist, dessen Schöpferkraft eine Quelle edelsten Genusses war für die Mitlebenden und es bleiben wird für die kommenden Geschlechter. Wo in unserem großen Deutschland der Pflege der Kunst eine Stätte bereitet ist, da hat auch das gesangsfrohe Volk an den Tönen des Meisters sich

erquickt, hat mitgetrunken aus dem Born der Harmonien, in denen er, mitfließend mit dem Volke in Leid und Freude, das Empfindungsleben der Nation gespiegelt hat, in Weisen ihres eigensten Charakters demselben künstlerisch Gestalt verleihend. Solche Schöpferkraft auf dem Gebiete des Schönen soll der Deutsche feiern mit Stolz als eine Ehre seines Namens; über das flüchtige Wort hinaus soll dauerndes Erdenklich den Ruhm des Meisters und mit ihm der Nation verherrlichen. An welchen Theil, an welchen Ort des großen Vaterlandes könnte die Mahnung hierzu dringender herantreten, als an Land und Stadt Hannover, die zweite Heimat des edeln Todten, wo er die Tage seiner höchsten Kraft, seines segensreichsten Wirkens lebte! An die Hannoveraner zunächst deshalb wenden sich die Unterzeichneten, nachdem sie sich vereinigt haben, um den Plan, Heinrich Marschner in der Residenzstadt Hannover ein Denkmal zu errichten, zur Ausführung zu bringen. Sie hoffen, daß die Stadt, die in dem vollen freudigen Bewußtsein dessen, was sie an ihm besaß, den berühmten Tonbildner zum Ehrenbürger erkor; daß das Land, das Marschner stolz als seinen Angehörigen betrachtete, werththätig durch die Spendung von Beiträgen in einer Weise vorangehen werden, daß das Denkmal des Meisters würdig werden könne. Aber auch an die Freunde des Geschiedenen im weitem Vaterlande richten die Unterzeichneten die Bitte, dem zu schaffenden Werke durch freundliche Gaben ihre Unterstützung angedeihen zu lassen. Dem ganzen Deutschland hat Marschner's Herz geschlagen, dem ganzen Deutschland hat seine Muse gesungen; das ganze Deutschland hat sich seiner Muse gefreut. So werde denn auch das Denkmal Marschner's ein neues lebendes Zeugniß von dem einigen Geiste, der alle Glieder der Nation befeelt.

Hannover, den 30. December 1861.

Graf v. Bennigsen (Präsident). Bauermeister, Ober-Gerichts-Anwalt. Dr. E. Frederich. Dr. G. Hovus, Redacteur. Dr. G. Hundus, Professor. Joseph Joachim, Concertdirector. E. v. Mebing, Kammerherr. Adolph Meyer, Banquier. Rasch, Stadtdirector. E. Röhrs, Kaufmann. E. Roese, Bürgervorsteher. v. Slicher, Oberst. Fr. Spielhagen. Tellkamp, Professor.

An unsere Abonnenten in Preussen.

Die unterzeichnete Verlagshandlung wurde auf ihr in Nr. 1 d. Bl. erwähntes Gesuch von dem Königl. Hauptsteueramte zu Berlin unterm 4. d. Mts. dahin beschieden, dass die „Neue Zeitschrift für Musik“ als von der preussischen Stempelsteuer befreit anerkannt worden ist und in den nächsten Nachtrag zum preussischen Zeitungs-Preiscourant unter die Rubrik der steuerfreien Journale aufgenommen werden soll. Wir können daher unsern Abonnenten in Preussen die angenehme Mittheilung machen, dass eine Erhöhung des Preises für sie nicht stattfindet.

Leipzig, am 10. Januar 1862.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bönicke, H., Op. 8. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Bruch, M., Op. 12. Sechs Clavierstücke. 25 Ngr.

—, Op. 15. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Kraynowski, J., Op. 27. Troisième Polonaise p. le Piano. 25 Ngr.

Liederkreis Nr. 86. Mein Herz thu' dich auf! von Seidel. 5 Ngr.

Liszt, F., Phantasiestücke für das Pianoforte über Motive aus Rienzi von R. Wagner. 25 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 22. Capriccio brillant pour le Pianoforte. Partition d'Orchestre. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Neue Ausgabe zum Gebrauche beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David.

Nr. 1 in C moll. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 2 in C dur. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 3 in G moll. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 4 in D dur. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 5 in Es dur. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Arien mit Begleitung des Orchesters. Nr. 8 für Tenor. Per pietà, non ricercate, Lass mir meinen stillen Kummer. Partitur 20 Ngr. Orchesterstimmen 20 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr.

Rameau, Solo und Chor aus Castor und Pollux. Clavierauszug und Singstimmen. 12 1/2 Ngr.

Schulthes, W., Op. 28. Maria stella. Barcarole für das Pianoforte. 20 Ngr.

—, Ave Maria für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 115. Manfred. Partitur. 6 Thlr. 15 Ngr.

—, Vierhändige Clavierstücke arrangirt nach den Entreacts und Melodramen aus Manfred. 25 Ngr.

Stiehl, H., Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Hymne für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Palestrina, Motetten. In Partitur gesetzt und redigirt von Th. de Witt. 1. Band. 5 Thlr.

Leipzig, den 24. Januar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantwärtliche Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.
Dr. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gedruckt bei
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 4.

Sechshundfünfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Arabi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente. —
Recensionen: Dr. Julius Nöthen, Abriß der Geschichte der Musik. — Aus
Weimar. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. —
Literarische Anzeigen.

Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente.

Mit einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17.
und 18. Jahrhunderts.

Von

Rob. Eitner.

Nach einem Zeitraum von mehr als 400 Jahren ist es schwer, die Entstehung eines Instrumentes nachzuweisen. Die ältesten Nachrichten, welche wir über die Tasteninstrumente besitzen, geben uns nur sehr spärliche und unvollkommene Beschreibungen; in den Werken späterer Zeiten dagegen findet sich so Vieles, was nur auf Ueberlieferung basiert, daß es schwer ist zu unterscheiden, in wie weit man diesen Nachrichten Glauben schenken darf. Ich habe mich nun in Folgendem bemüht, die Nachrichten in möglichst umfassender Weise zu sammeln und durch Vergleichung Dasjenige herauszufinden, was sich als gewiß aufstellen läßt. Vielleicht, daß dieser Versuch dazu beitragen kann, in einen noch ziemlich dunkeln Abschnitt der Geschichte der Musik einiges Licht zu bringen und das Interesse für diesen Gegenstand von Neuem anzuregen.

Im Allgemeinen hat man im 17. und 18. Jahrhundert das Monochord als das Instrument bezeichnet, welches den ersten Anstoß zur Erfindung der Clavierinstrumente gegeben hat, indem man behauptete, daß Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert unter jeden Ton der Saite Hölzer, ähnlich unseren Tasten, befestigte, um dadurch einen bestimmten Ton schneller zu finden. Dieser Guido, nach damaligem Sprachgebrauche Aretinus genannt, war ein armer Benedictinermönch, welcher in einem Kloster bei Ferrara lebte; sein großes Verdienst bestand darin, daß er die Namen der Töne durch ut re mi fa sol la bezeichnete, wodurch seine Schüler das Singen nach Intervallen sehr schnell erlernten. Sein Ruf als Lehrer drang bis zum Papste Johannes XIX., welcher ihn zu sich berief und nicht nur selbst diese Solmisation erlernte, sondern dieselbe

auch überall einzuführen befohl. Man bediente sich bis dahin beim Gesange des paraphonischen Monochords, ein Instrument ähnlich der Guitarre, doch nur mit einer Saite bezogen, auf dem man sich den Ton des Stückes angab. Die Intervalle waren auf dem Griffbrett durch eingelegte Messingstäbchen, Gebinde genannt, abgetheilt. Das antiphonische Monochord diente zur Messung der Intervalle und war noch bis Ende des vorigen Jahrhunderts gebräuchlich. Es bestand aus einem länglichen, ungefähr anderthalb Ellen langen Kasten, über welchen eine, später auch drei, vier und mehrere Darmsaiten gespannt waren. Unter dieser Saite befand sich ein Steg, ähnlich dem der Violine, und indem man diesen Steg auf verschiedene Punkte schob, erhielt man die Intervalle der Tonleiter und stimmte danach andere Saiteninstrumente.

Diese beiden Monochords können aber so wenig als selbständige Instrumente betrachtet werden, daß es uns unerklärlich erscheint, wie man nach beinahe sechs Jahrhunderten darauf kam, sie als die Ursprünge der Clavierinstrumente zu bezeichnen. Obgleich man nach Auffindung der Werke Guido's von Arezzo Beweise in die Hände bekam, daß derselbe nicht mit einer Sylbe der oben erwähnten Claves beim Monochord gedankt, so hielt man doch an dem einmal gefaßten Vorurtheil fest und wiederholte es bis in die neueste Zeit.

Mit weit größerem Recht könnte man das Hackbrett, welches durch seine äußere Form und noch mehr durch die Erzeugung seines Tones Ähnlichkeit mit den Tasteninstrumenten hat, als Vorläufer derselben betrachten. Ottomarus Lucinius, eigentlich Nachtgall oder Nachtigall genannt, ein gelehrter Benedictinermönch zu Straßburg, giebt in seiner Musurgia seu praxis Musicae, die erst nach seinem Tode im Jahre 1536 erschien, eine Abbildung des Hackbrettes. Es besteht aus einem vieredigen, beinahe im Quadrat gebauten Kasten, ähnlich einem Hackbrett, besitzt zwei Schalllöcher und ist mit fünf Darmsaiten von gleicher Länge bezogen, die mit Wirbeln gestimmt und mit zwei Plektren — Hämmerchen, welche an dem einen Ende mit wolligem Leder oder Tuch überzogen sind — geschlagen wurden. Eine vollkommene Form des Hackbrettes beschreibt Michael Praetorius (1571 — 1621), Capellmeister und Kammerorganist in Braunschweig, in seiner Syntagma musicum ex veterum etc. 1615. Er giebt eine Abbildung desselben mit 16 Saiten, die, wie er sagt, mit den Fingern gerissen wurden. Dies mag wol nur ausnahms-

weise geschehen sein, da sich das Instrument bis in unsere Zeit erhalten hat und stets mit Hämmerchen geschlagen wurde. Im 18. Jahrhundert bezog man es mit Stahlsaiten, um einen kräftigeren Ton zu erzielen. Sein Umfang überschritt nie drei Octaven, und zwar ohne erhöhte Töne. Ausnahmsweise mag es wol in größerer Vollkommenheit gefertigt worden sein, wie z. B. Friedr. Samminer angiebt, daß es einen Umfang vom C bis c gehabt habe und dreichörig gewesen sei. Trotz seiner Dürftigkeit und seines außerordentlich scharfen, rauschenden Tones ist es weit und breit im Gebrauche gewesen und führte die Namen Cymbal, Salterio tedesco, Dolce melo, Salterio persiano und das persische Hackbrett. Von seiner angesehenen Stellung sank es im 18. und 19. Jahrhundert bis zum Bettelinstrument herab und wird noch jetzt in Pommern bei herumziehenden Musikanten angetroffen.

Einen Mechanismus, der dem des Claviers am nächsten kommt, finden wir beim Spinett. Man kann wohl annehmen, daß aus ihm durch allmälige Vervollkommenung das Clavier entstanden ist. Eine Nachricht aus dem 15. Jahrhundert über das Spinett rechtfertigt vielleicht auch die Annahme älterer Geschichtsschreiber, welche das Clavier aus dem Monochord entstehen ließen. Julius Cäsar Scaliger, geb. 1484 zu Ripa am Gardasee und gest. im October 1558 als Philosoph und Arzt zu Agen, macht in seiner Poetis folgende Bemerkung: Das Instrumentum simicum (eine Art Harfe), welches 35 Saiten hatte, soll Anlaß zu den Instrumenten gegeben haben, welche gemeinlich Monochorde genannt und worauf die Töne durch plectra subsilientia, die in einer gewissen Ordnung angebracht sind, hervorgebracht werden. Nachher hat man in den Plectris spitzige Rabenfedern angebracht und damit einen besseren Ton aus den Metallsaiten erhalten. In seinen Knabenjahren, sagt Scaliger, sei dieses Instrument Clavicymbalum oder Harpichordum, nachher aber von den spitzigen Rabenfedern Spinett genannt worden. Obgleich Scaliger sich auch nur auf Ueberlieferung stützt, so ersehen wir doch, daß man unter Monochord nicht allein dieses einsaitige Instrument verstand, sondern auch andere Saiteninstrumente, welche einen ähnlichen Körper hatten und durch befestigte Plectren angeschlagen wurden. Aus all Diesem geht hervor, daß wir darüber stets im Dunkeln bleiben werden und uns mit den sicheren Nachrichten vom Ende des 15. Jahrhunderts an, woselbst die Tasteninstrumente schon in verschiedenen Formen auftraten, begnügen müssen.

Das Spinett tritt uns in den frühesten wie in den spätesten Nachrichten stets in gleicher Gestalt und gleicher innerer Einrichtung entgegen, während man bei den anderen Instrumenten eine gewisse stufenweise Vervollkommenung verfolgen kann. Sein Körper war ähnlich dem unserer Tafelinstrumente, doch bei Weitem kleiner, da es sich bequem von einem Ort zum anderen tragen ließ. Der Körper hatte zuweilen auch eine convexe Rückseite, zuweilen die Form eines unregelmäßigen

Vierecks



. Die Saiten wurden von rechts nach

links aufgezogen, und zwar stets einhörig. Der Anschlag geschah durch Tasten, auch Palmula genannt, an deren hinterem Ende sich Doden befanden, in welche eine zugespitzte Federpose gesteckt wurde*). Sein Tonumfang betrug selbst im 18. Jahr-

hundert kaum vier Octaven, dabei besaß es nicht alle halben Töne und wurde gewöhnlich eine Quinte, oft sogar eine Octave höher gestimmt, wie andere Instrumente. Seine Verbreitung war im 17. und 18. Jahrhundert sehr bedeutend; in Italien war es unter dem Namen Spinetto das Instrument, welches gewöhnlich zum Begleiten gebraucht wurde. In Frankreich hieß es Epinette, in England Virginal; zweichörig Bichord, lateinisch wurde es mit Clavichordium bezeichnet, wie es auch Puscinius nennt. Magadis und Pectis hieß es nur ausnahmsweise und wurde sehr oft mit dem ihm sehr ähnlichen sogenannten Instrument verwechselt, welches in Deutschland sehr gebräuchlich gewesen sein soll und, außer dem Namen Symphonia, auch Magadis, Pectis und Virginal genannt wurde. Der Unterschied von jenem lag nur in einem etwas tieferen Rasten, im Uebrigen war es ebenfalls einhörig, ging nie über vier Octaven und gehörte um 1742, wie sich Ublung ausdrückt, schon zu den „verachteten Instrumenten“. Dem Spinett ging es gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht besser; der „musikalische Erichter“ sagt 1791 von ihm: „es geht kindisch“, ein Ausdruck, der uns nach der gegebenen Beschreibung nicht befremden wird.

Größere Bedeutung hat der Flügel, nicht zu verwechseln mit dem Begriff, den wir dem jetzigen flügelartigen Piano-forte beilegen. Man nannte ihn auch: Schweinskopf, Steertstuck, Clavicymbel, Cembalo, Clavecin. Die Andeutungen, die Puscinius giebt, sind nicht hinreichend, um uns eine deutliche Vorstellung davon zu machen, oder ihn mit später beschriebenen Formen zu vergleichen. Nach einer Nachricht aus dem Jahre 1548, in welchem es, wie es scheint, ein allgemein bekanntes Instrument war, ließ Giuseppe Zerlino*), ein Venedianer, einen Flügel mit drei Klanggeschlechtern von dem Instrumentenmacher Domenico Besaro, auch Besarse genannt, verfertigen, auf welchem sich das diatonische, chromatische und enharmonische Geschlecht befand. Seine Gestalt stimmte ziemlich mit der unseres jetzigen Flügels überein, nur war sein Körper weniger hoch, hinten spitzer und stand auf höheren Beinen, welche oft mit dem schönsten Schnitzwerk ausgestattet waren. Die Saiten liefen von vorn nach hinten und waren noch um 1742 einhörig, zweichörig, drei- bis vierchörig. Die dritte Saite stimmte man öfters eine Octave höher, bei vierchörigen sogar eine Octave tiefer oder eine Quinte höher. Manche Instrumentenmacher nahmen „weiße“, andere „gelbe“ Saiten dazu, und Jeder behauptete für die feinen den besseren Klang. Der Tonumfang erweiterte sich nach und nach bis zu vier Octaven, erst am Ende des vorigen Jahrhunderts erreichte er fünf Octaven. Die Saiten wurden mit Rabenfedern, oder, wie Schubart 1784 sagt, mit „freilich sehr kostbaren goldnen Blechlein“ angeschlagen. Jacob Ublung beschreibt in seiner in den Jahren 1723 bis 42 verfaßten, aber erst 1768 erschienenen Musica mechanica die Mechanik des Flügels. Nachdem er das Aufziehen der Saiten und die Befestigung des Steges besprochen hat, fährt er fort: „Nicht weit von dem Stege geschieht der Anschlag durch die Doden. Dieses sind dünne Hölzchen, von hartem Holze gearbeitet, etwa den zehnten Theil eines Zolles in die Dicke und ungefähr Fingers breit. Die Länge ist so, daß sie unten auf jede Palmul (verlängerte Taste) aufstoßen und durch die Decke (des Resonanzbodens) bis fast an die Saiten reichen. Damit

*) Ich verweise auf eine nähere Erklärung des Spinett bei der Beschreibung des Flügels.

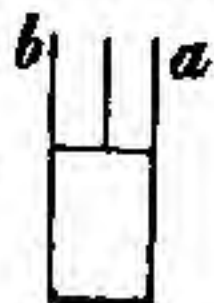
*) Wahrscheinlich ist Gioseffo Zarlino gemeint, Capellmeister an der Markuskirche zu Venedig und einer der berühmtesten und gelehrtesten Kontrabassisten seiner Zeit (1617—1690).

sie aber in ihrer Ordnung recht perpendicular stehen bleiben, so wird in die Decke ein sogenanntes Sieb eingelegt, welches etwa diese Form hat.



Durch dieses Sieb geht jede Note, daß sie nicht auf die Seite

fallen kann. Oben ist die Decke eingeschnitten, etwa so:



In die eine Oeffnung bei b wird ein Stüchchen Tuch gelegt, daß es, wenn die Note wieder abwärts geht, auf die Seite falle und den Schall dämpfe; in die andere bei a wird die Zunge gebracht. Dieses subtile Hölzchen wird nun durch ein durchgeschlagen Stiften bewegt und oben mit einer Feder versehen, welche die Länge bekommt, daß sie unter die Saite reicht und sie anschlägt (man nahm eine Rabenfeder, in Baumöl getränkt). Hinten bekommt die Zunge eine Sauborste anstatt einer Springsfeder, diese muß etwas stark sein."

War der Flügel dreichörig, so mußte jeder Ton drei Noten erhalten, welche von einer Taste bewegt wurden. Damit man aber bei einem dreichörigen Instrument auch schwächer spielen konnte, war das Sieb zum Verschieben eingerichtet, so daß nur zwei oder gar nur eine Saite erklang. Statt der Rabenfedern versuchte man auch Messingblättchen, doch jene behielten stets den Vorzug. Zelter erzählt selbst, wie er einen Flügel auf dem Lande neu beklüfte (ungefähr um 1790). Ueber die Dämpfung der Saiten können wir uns keine bestimmte Ansicht bilden. Gewöhnlich wurden nur Tuchstreifen zwischen die Saiten geflochten; da der Ton des Flügels sehr kurz war, so genügte das wol. Einige behaupten, der Flügel habe nie eine Dämpfung gehabt; doch die eben gegebene Beschreibung von Adlung und die Abbildungen von Prätorius, welcher quer über die Saiten ein Holztästchen laufen läßt, welches unserer alten deutschen Dämpfung des Fortepianos ähnlich sieht, erregen Zweifel über diese Behauptung. Im Text selbst erwähnt Prätorius darüber Nichts. Es läßt sich also wol annehmen, daß man schon sehr früh das Bedürfnis empfand, die Saite abzdämpfen, daß aber die gemachten Erfindungen so unbehilflich waren, daß sie als unpraktisch bald wieder verworfen wurden, und man sich lieber an das Alte hielt.

(Fortsetzung folgt.)

Bücher, Zeitschriften:

Dr. Julius Alsteden, Abriss der Geschichte der Musik für Musiker und Dilettanten. Zwölf Vorlesungen über die Entwicklung der Geschichte der heutigen Musik von ihren ersten Spuren bis auf Wagner und Liszt, im Winter 1860/61 gehalten. Berlin, Trautwein.

Dieses mit großem Fleiße und möglichst sorgfamer Auswahl aus der großen Fülle interessanten Stoffes herausgearbeitete Werkchen ist als ein recht geeigneter Vorläufer für tieferes Studium der Geschichte der Musik zu betrachten. Weit entfernt, die in der Vorrede hervorgehobenen Werke hervor-

ragender Schriftsteller wie Brendel, Marx, Geher, Ambros u. entbehrlich zu machen, weckt es vielmehr bei dem gleichgültigen und lesefeuen Kunstanhänger das Interesse für ein von demselben bisher für überflüssig und trocken gehaltenes Gebiet und regt ihn an, sich hierauf auch in jene umfassenderen Werke zu vertiefen. Unter der bedeutenden Anzahl von Quellen, welche der Verfasser anführt, scheint er besonderen Werth auf Brendel's „Geschichte der Musik“ gelegt zu haben und nennt sie (Pag. 5) „ein Werk, dessen Bedeutung vor Allem darin besteht, daß hier zum ersten Male eine Geschichte der Musik der neuesten Zeit unter culturgeschichtlichen Gesichtspunkten dargestellt wird.“

Mit seltener Gründlichkeit auf dem eng zugemessenen Raume hat der Verfasser u. A. Palestrina's Entwicklung und Bedeutung behandelt.

Ueber die neudeutsche Schule sagt der Verfasser, der sich als ein warmer Verfechter geistigen Fortschrittes zeigt, u. A.: „Wagner's Streben geht hauptsächlich dahin, die Oper zu einer nationalen deutschen Oper zu machen und zwar in einer Weise, daß die Musik, wie dies Gluck anstrebte, eine Interpretation des dramatischen Textes sein sollte. Wie Gluck aus der griechischen Mythe, so nimmt Wagner seine Stoffe aus der deutschen Mythe, er ist selbst der Dichter seiner Operntexte. Gewiß ist diese Idee Wagner's eine durchaus richtige, den erhabensten nationalen Stoff zu wählen, die Oper von allen Concessionen von Neuem zu befreien, die trotz Gluck wieder den Sängern gemacht worden sind, endlich die Musik nur zum Ausdruck des Textes als eine Steigerung der Rede anzuwenden. Für die Instrumentation ist Wagner von großer Bedeutung, er hat sowol den Blasinstrumenten, als auch den Violinen neue Effecte gegeben. Sein „Tannhäuser“ wurde 1844 in Dresden und „Lohengrin“ 1850 in Weimar zuerst aufgeführt. Neue große Werke, an denen der Meister arbeitet und die wir mit Spannung erwarten, werden uns Manches in seinem Streben in ein helleres Licht setzen. Als Schriftsteller hat Wagner in verschiedenen Werken seine Idee den vielfachen Angriffen gegenüber vertheidigt u. — — —

Liszt hat im Ausdruck des Gewaltigen, Grandiosen eine neue, orchestrale Claviertechnik geschaffen. Er ist, selbst der bedeutendste Virtuose seiner Zeit, der Stifter einer neuen Richtung geworden, die sich mit großem Ansehen neben der älteren behauptet. Wie Liszt der Schöpfer von bedeutenden Clavierwerken ist, die im Stande sind seiner Richtung Ausdruck zu geben, so hat er sich auch im großartigen Sinne der instrumentalen Composition zugewendet. Das Neue, was Liszt gewollt, liegt zunächst in der Beseitigung der traditionellen Form der Symphonie; seine „symphonischen Dichtungen“ sollen in einem großen Gemälde großartige Bilder musikalisch interpretiren. Vertritt so Liszt im Instrumentalen eine neue Richtung, so ist dies im Vocalen von Robert Franz in Halle zu behaupten; seine Lieder sind allgemein bekannt und zum Theil schon beliebt“ u.

In diesem Geiste ist das ganze Buch gehalten, es enthält (von den frühesten Zeiten an) ein fortwährendes Constatiren des fortwährend errungenen Fortschrittes und verweilt bei den Hauptfactoren desselben mit tiefer eingehendem Ernste. Schon in der Vorrede sagt der Verfasser über die Bedeutung der Geschichte der Musik: „Wie die Geschichte überhaupt den Ideenkreis außerordentlich erweitert und bereichert und für die Jugend ein mächtiges Bildungsmittel gewährt; so ist insbesondere die Geschichte der Musik so zu sagen die Grundlage

aller richtigen Vorstellungen auf dem Gebiete dieser Kunst, und darum ein unerlässliches Studium für Jeden, der sich mehr als oberflächlich mit dieser Kunst beschäftigt."

Dr. Hermann Zopff.

Aus Weimar.

Ende December 1861.

Daß Liszt's Abreise von Weimar einem ehrlichen Referenten wol einigermaßen das Concept verrücken kann, darf Ihnen, der Sie Liszt's Verdienste um das Weimarer Musikwesen hinlänglich kennen, wol keineswegs unerwartet vorkommen. Hätte nicht unser verehrter Freund, Hr. Fr. Müller, in seinem Gedächtnisblatt zu Liszt's Geburtstage (22. October) dem zeitweilig Geschiedenen ein würdiges Denkmal gesetzt, so würde Referent sich wol schwerlich eines dankbaren Rückblickes auf des Meisters vielseitiges und erfolgreiches Wirken in Weimar haben entschlagen können, um so mehr, da über des Genannten vortreffliche Eigenschaften als Künstler und Mensch nur eine Stimme zu seinem Lobe in Weimar vernehmbar ist. Liszt's Verlust — hoffentlich ist er nur ein vorübergehender; denn einer brieflichen Mittheilung zu Folge haben wir Hoffnung, ihn im nächsten Sommer wieder in unserer Mitte zu sehen — würde noch viel schwerer in die Waagschale fallen, wenn er nicht Männer als Leiter der musikalischen Zustände unserer Stadt zurückgelassen hätte, welche in seinem Geiste zu wirken suchen. Es verdienen in dieser Beziehung mit aller Anerkennung die HH. Musikdirectoren Stör und Lassen genannt zu werden. So hat sich unsere Oper, die mit dem 4. September eröffnet wurde, immer noch einer recht achtungswerthen Höhe zu erfreuen. Die beiden genannten Künstler leisten Alles, was bei den maßgebenden Umständen zu leisten ist. Der Anfang war freilich nicht sehr ermutigend, wenn man den „Tannhäuser“ mit „vier ersten Violinen“ hören muß. Concert-M. Singer's Stelle ist leider noch unbesetzt. Die in dieser Beziehung gepflogenen Verhandlungen mit dem tüchtigen Violinvirtuosen Dr. L. Damrosch in Breslau scheinen sich leider zerschlagen zu haben. Neuerdings sind allerdings die Primiviolinen auf die normale Zahl 6 wieder completirt worden — namentlich dürfte an Hrn. Joseph Rebicel aus Prag (Schüler des Prof. Wildner daselbst) eine schätzbare Acquisition gemacht worden sein —, aber uns dünken noch immer die Streichinstrumente zu schwach gegenüber den Blasinstrumenten, namentlich bei Wagner's Opern und größeren symphonischen Aufführungen. Das Sängerpersonal hat nur durch den Abgang des Bassisten Roth nach Mainz eine Aenderung erlitten. Der Nachfolger dieses Sängers, Hr. Wallenreiter, hat sich, obwohl seine Stimme weniger sonor und umfangreich als die seines Vorgängers sein dürfte, bereits hinlänglich die Gunst des Weimarer Publicums erworben, um so mehr, da er namentlich im Spiel Roth weit übertrifft. Neuerdings haben wir Hrn. Wallenreiter auch als vorzüglichen Liedersänger kennen gelernt. Auf dem Repertoire standen übrigens im letzten Vierteljahre folgende Opern: „Zauberflöte“, „Tannhäuser“ und „Fliegender Holländer“, „Fidelio“, „Freischütz“, „Troubadour“ von Verdi, „Martha“, „Figaros Hochzeit“, „Iphigenie in Aulis“, „Tell“ von Rossini, der „Prophet“, sowie die musikalischen Trivialitäten: „Orpheus in der Unterwelt“ und „Die Verlobung bei der Laterne“ von Offenbach, welche Farcen allerdings und leider nicht verfehlten ein zahlreiches Publicum herbeizuziehen, während classische Opera, wie auch anderwärts,

gewöhnlich vor leeren Bänken gespielt wurden. Hinsichtlich der Wagner'schen Opern dürfte eine neue Inszenirung und sorgfältige Einstudirung sehr am Platze sein, da sich Manches eingeschlichen hat, was den früheren Musteraufführungen unter Liszt sehr entgegenläuft. Als einzige Novität in dieser Saison figurirte Gounod's „Faust“. Da Sie bereits mehrere eingehende Analysen über genannte Oper in Ihrem geschätzten Blatte gebracht haben, so beschränke ich mich einfach auf die Bemerkung, daß dieselbe, obwol von keinem durchgreifenden Erfolg begleitet, mir dennoch in musikalischer Beziehung, abgesehen von dem abscheulich verballhornten Texte, weit höher zu stehen scheint, als die wüsten Nachwerke der Verdi'schen Tonmuse. Außer den oben genannten Opern kamen noch zur Darstellung: „Egmont“ mit Musik von Beethoven, das classische „Wintermärchen“ von Shakespeare (nach der rühmenswürdigen Bearbeitung von Fr. Dingelstedt) mit der Nichts weniger als classischen Musik von Flotow, „Preciosa“ von Weber und die „Lieder des Musikanten“ von Kneifel und Humbert, welches letztere Werk als eine gänzlich verfehlte Ephemere angesehen werden muß. Wenn man im Hinblick auf obengenannte einzige Novität unserer Oper bedenkt, daß an einer Provinzialbühne wie in Königsberg folgende Opern in Vorbereitung waren: „Holländer“ von Wagner, „Santa Chiara“, „Faust“, „Das Glöckchen des Eremiten“ von Mailart, „Coreley“ von Wallace, „Anna von Landskron“ von Albert, „Fortunios Pier“ von Offenbach, dessen „Orpheus“, „Das Pensionat“ von Suppé; so dünkt uns die besagliche Thätigkeit einer großherzogl. Hofbühne nicht sehr entsprechend. Wir verlangen durchaus nicht, daß uns die Generalintendanz alle auftauchenden musikalischen Opernabsurditäten alsbald aufstische, wol aber können wir fragen: Warum greift man nicht zu bereits in Weimar eingebürgerten Opern, namentlich Berlioz' „Benvenuto Cellini“, „Alphonse und Esirella“ von Schubert, Lassen's „König Ludwigs Brautfahrt“ und dessen „Heinrich Frauenlob“ zc. zurück? Warum läßt man die nette Operette: „Der häusliche Krieg“ von Schubert nicht über die Bretter gehen? Warum ignorirt man seit Jahren Spontini's herrliche Opern: „Ferdinand Cortez“ und die „Vestalin“ gänzlich? — Um nicht ungerecht zu sein, wollen wir nicht vergessen, daß die Generalintendanz Manches gethan hat, wodurch unsere Operndarstellungen gewonnen haben; so z. B. verdient rühmenswerthe Anerkennung das Engagement des Balletmeisters Freisinger mit seinem Balletcorps, die Gewinnung der tüchtigen Künstler Döpler für das Costum und des Hrn. v. Wille für die Decoration.

Von den anderweiten musikalischen Genüssen in der angedeuteten Periode sind in erster Linie zu nennen die Abonnementconcerte der Hofcapelle unter der sehr anerkanntwerthen Leitung des Musik-Dir. Stör. Das erste derselben fand am 12. November statt. Hector Berlioz' erste Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“, sowie die A dur-Symphonie von Beethoven waren Meisterleistungen unserer vorzüglichen Capelle, obwohl wir auch bei dieser Gelegenheit uns von dem zu schwach besetzten Streichquartett von Neuem überzeugen mußten. Frau v. Milde sang: „Le jeune Pâtre Breton“, Romanze von Berlioz, und Arie und Scene aus „Oberon“ von Weber mit bekannter Meisterschaft. Berlioz' Romanze erweckte weniger durch den gesanglichen Theil, sondern vielmehr durch die feinsinnige Instrumentation unser Interesse. Hr. Rebicel spielte Mendelssohn's Violinconcert in recht anerkanntwerther Weise. — Das zweite dieser Concerte fand am 17. December statt und war dem Andenken

L. v. Beethoven's gewidmet. Eingeleitet wurde dasselbe durch Beethoven's große Leonoren-Duverture in E dur, welche prachtvoll ausgeführt wurde. Desselben Tonmeisters Originalalterzett: „Tremate omni“ (Op. 116, B dur) wurde sehr schön und mit reichem Erfolg gesungen von Frau Podolsky und den H. H. Messert und Wallenreiter. Beethoven hat in diesem reizenden Stücke gezeigt, wie klarster melodischer Fluß, Leichtigkeit und Anmuth mit der Gründlichkeit gedankenreichster Durcharbeitung künstlerisch zu vereinen seien. Es ist eines jener Stücke, die er in guten heiteren Stunden zu schreiben liebte. Das ächte Virtuosenenthum gelangte in dem Grand Concerto concertant für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 56, E dur), dem sogenannten Tripelconcert aus dem Jahre 1807, zur vollwichtigen Geltung. Die nicht gewöhnlichen Schwierigkeiten und reichen Schönheiten dieses Meisterwerkes fanden in den H. H. Stör (welcher sich als ausgezeichnete Geiger in Erinnerung brachte), Coßmann (Violoncell) und Lassen (Pianoforte) die vorzüglichsten Interpreten. Der begeistertste Dank des Publicums lohnte den Künstlern. Als zweiter Theil figurirte die neunte Symphonie. Das Orchester löste, unter der intelligenten und energischen Hand des Musik-Dir. Stör, die in dieser eminenten Condichtung gestellten geistigen und technischen Aufgaben sehr rühmlich. Nur eine Schwankung im Adagio machte sich zu Anfang desselben bemerklich; dagegen war z. B. das Recitativ der Contrabässe wie aus einem Gusse, und der letzte Satz ließ an Klarheit und Frische Nichts zu wünschen übrig. Die Soli im Schlußchor ruhten in den Händen der Frau v. Milde, Frau Schmidt, der H. H. Knopp und v. Milde und wurden überaus schön gesungen; die Chöre wurden vom Chorpersonal des Hoftheaters und dem Montag'schen Gesangsverein sehr wacker ausgeführt. Besonders rühmenswerth finden wir die Mitwirkung der Opernsänger: Frau Podolsky, Fr. Baum, H. H. Messert und Wallenreiter in der Mitte des Chores. Das ziemlich zahlreich vorhandene Publicum nahm in sehr gehobener Stimmung das unsterbliche Werk mit hoher Begeisterung auf.

Am 11. November veranstaltete der Männergesangsverein Germania ein Concert im Saale des Stadthauses unter Leitung des Kammermusikus Abbaß. Kann man auch an die Leistungen der jenem Gesangsvereine angehörigen Mitglieder

nicht einen streng künstlerischen Maßstab anlegen, so verdient doch das Streben nach Besserem in der Kunst alle Anerkennung. Die Männerchöre: „Thüringen“ und „Erinnerungslied an Schiller“ von A. Ruge, componirt von dem verewigten Ché-lard, Eberwein's „Einiges Deutschland“, sowie der Tanz aus den Gesellenfahrten von Abt fanden gute Aufnahme. Von den Orchesterstücken: Huldigungsmarsch von Liszt und Duverture von Tietz, ausgeführt von dem Corps des Hrn. Fischer, läßt sich dies Mal wenig Rühmliches sagen; wie denn überhaupt die Leistungen des genannten Corps, das sich voriges Jahr recht wacker hielt, in absteigender Scala notirt werden müssen. Entschiedeneren Beifall verdienten die Leistungen der H. H. Weizenborn und Ahrens, Mitglieder der Capelle. Ersterer führte eine Phantasie über Motive aus dem „Liebestraut“ von Haumann und Rondo (Die necken den Geister) von Bazzini recht gelungen aus. Kammermusikus Ahrens, neben Hrn. Walbrühl (erste Violine) eine der Grundsäulen unserer Hofcapelle, executirte auf dem Contrabasse eine Arie aus der „Königin von Cypern“ und das D-moll-Ständchen von Schubert, nicht nur mit hoher technischer Meisterchaft, sondern auch mit vielem Geschmaack und Ausdruck, wie er immer nur seinem spröden Instrumente abzugewinnen sein mag, in vorzüglicher Weise. Hr. Ahrens scheint Schwierigkeiten aller Art durchaus nicht mehr zu kennen, denn wir hörten von ihm Virtuosenstücke für Violine auf dem Violon mit einer Leichtigkeit ausführen, die aus Erstaunliche grenzt. Außerdem sang noch Fr. Abbaß die Gnadenarie aus „Robert“, und Max Abbaß, ein Schüler unseres trefflichen Flöistzen Winkler, blies ein Concertstück für Flöte von Haack. Der junge Pianist Katzenberger, Schüler von Robert Pflughaupt, spielte ein Salonstück „Heimweh“ für Clavier von seinem Bruder Theodor Katzenberger. Die drei letztgenannten Leistungen erhielten aufmunternden Beifall. — In einer Abendunterhaltung der Erholungs-gesellschaft spielte Hr. Jungmann Liszt's Phantasie über BACH für Clavier, Berceuse von Chopin und ein Capriccio eigener Composition. Fr. Baum sang „Suleika“ von Mendelssohn und „Frühlingsnacht“ von Schumann; Fr. Selma Sondershausen trug mit vielem Erfolge „Gruß an die Schweiz“ vor, dessen Componist uns nicht mehr gegenwärtig ist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 13. Abonnementsconcert im Saale des Gewandhauses, am 16. Januar, bietet wenig Stoff zur Besprechung. Trotz der feurigen Curyanthen-Duverture von E. M. v. Weber, welche zum Concertschluß als Höher ins Publicum geschleudert wurde, war der Gesamteindruck ein so schaler und abgeflandener, wie wir noch selten erlebt. „Es geht heute recht flau her“, hörten wir in unserer Nähe äußern, und sicherlich war das gesamte Auditorium von dieser gemeinsamen Empfindung der Langweile befeelt. Es wurde wacker gegähnt und in den Zwischenpausen sehr lebhaft conversirt. Die weiteren Bemerkungen, welche sich als Folgerungen in Form von frommen Wünschen u. dgl. aus der Betrachtung solcher Zustände ergeben, wolle man uns erlassen. — Mendelssohn's Duverture zum „Sommer-nachtsstraum“ erregte noch das meiste Interesse. Eine kleine Motette für weiblichen Chor („Veni, Domine, et noli tardare!“) von demselben Meister wurde recht mattrerzig, ohne Wärme und Innigkeit der Em-

pfindung gesungen und erwies sich überdies als zu unbedeutend und unberechtigt für den Concertsaal. Die übrigen Nipptischfächelchen waren: Gesang der Zwerge aus „Schneewittchen“ von Carl Reinecke; „Die Eisenkönigin“ von Heinrich Stiehl — Beides für weiblichen Chor mit Orchester — und zwei Piecen für Pedalharfe von Parish-Alvars, von einer noch sehr jugendlichen Künstlerin, Fr. Eichberg aus Stuttgart, in ziemlich mangelhafter Weise vorgetragen. Und so konnte denn auch eine hübsche Symphonie von Jos. Haydn (Nr. 1, E dur), mit welcher das Concert eröffnet wurde, uns aus dem Garne des Unbehagens nicht erlösen. — Ob durch diese freilich sehr bequeme Art und Weise des Musiktreibens der Kunst und dem Publicum eine Förderung zu Theil werden könne, möchte den Betheiligten zu ernster Erwägung anheimgegeben sein.

R. Leipzig. Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, am 18. Januar, wurde eröffnet mit einer Sonate für Clavier und Violine in F-moll von J. Seb. Bach, von den H. H. Reinecke und David in ver-

ständnißvoller Weise ausgeführt. Das Werk, in dem langsamen Mittelsage von tiefer, weisevoller Innerlichkeit, trägt auch im Ganzen, trotz des veralteten contrapunctischen Formenspiels, das Gepräge jener Unverwundlichkeit, welche die Tonschöpfungen dieses Meisters auch dem modernen Geschmacke gegenüber immer neu und anmuthend erscheinen lassen. Hr. Capell-M. Reinecke spielte selbstcomponirte Variationen über ein Bach'sches Thema, die nicht durchgängig im Geiste des Originals gedacht, der modernen Technik und Ausdrucksweise Rechnung tragen, aber bei durchaus solider Arbeit auch hinsichtlich ihrer Wirkung Anerkennung verdienen. Das B dur-Quartett von Haydn, eines seiner liebenswürdigsten Werke in diesem Genre, wurde in schwungvoller Ausführung zu Gehör gebracht. Den zweiten Theil füllte Franz Schubert's Octett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Horn, Fagott und Clarinette (Op. 166), ein genial gedachtes und groß ausgeführtes Werk, das die Vorzüge wie die Mängel seines Schöpfers nicht verleugnet: neben dem blühenden Reichthum an ernstesten Gedanken und musikalischen Schönheiten die bestrebendsten Bizarrieren, welche zum Lachen reizen, die aber, als dem eigenthümlichen Wesen dieses Genius entsprossen, nicht — wie oft geschehen — mit künstlerischer Impotenz zu verwechseln sind. Die Wiedergabe durch unser Quartett und die HH. Bachhaus, Lindner, Weissenborn und Landgraf war bis auf Weniges eine sehr gelungene.

Leipzig. Am 18. Januar beging der akademische Gesangverein „Arion“, unter der Leitung des Hrn. Richard Müller stehend, sein dreizehnjähriges Stiftungsfest. Das mit anerkennenswerthem Geschmac ausgewählte, wenn auch etwas zu weit ausgespinnene Programm eröffnete ein Mendelssohn'scher Chor aus „Oedipus auf Kolonos“. Weiterhin gelangten Compositionen für Männergesang von Hauptmann, Liszt, R. Müller, Reinecke, A. Rubinstein, Franz Schubert und E. Zöllner zur Aufführung. Sämmtliche Vorträge bewiesen die zu wiederholten Malen in diesen Blättern anerkannten Vorzüge des genannten Vereines, klares Verstandniß, Schwung und Frische der Wiedergabe. Hr. v. Bronsart spielte von Liszt Ungarische Rhapsodie Nr. 8 und Au bord d'une source sowie ein Chopin'sches Notturmo in bei ihm nicht anders zu erwartender vorzüglicher Weise.

R. Leipzig. Nach längerer Pause begann der Musikverein Enterpe am 21. Januar mit seinem siebenten Concert seine künstlerische Wirksamkeit im neuen Jahre. Ein Blick in das Programm überzeugt uns von Neuem hinlänglich von dem frischen Geiste und dem ernstesten Streben, der die Existenz des Institutes bisher kennzeichnete. Die Direction des ersten Theiles hatte Hr. Dr. Langer übernommen, da Hr. v. Bronsart durch Solovorträge theilhaftig war. Zur Eröffnung hatte man Rob. Schumann's Overture zu Byron's „Wanfried“ gewählt, welche eines Theils dem Verständniß so zugänglich ist, wie sie anderen Theils durch lebensstiefen Gehalt das Interesse in ungewöhnlichem Grade fesselt und, dem Hörer imponirend, fast überwältigend entgegentritt in großartiger Düsternheit und einen so tief ergreifenden Eindruck hinterläßt, wie ihn nur das Bedeutende hervorzubringen im Stande ist. Die Wiedergabe wollte uns nicht in allen Theilen befriedigen; es fehlte namentlich an Präcision und freierer Beherrschung des Technischen, wodurch denn einer durchsichtigeren, feineren und geistig gehobenen Ausführung Eintrag geschehen mußte, wie denn daß Orchester heute überhaupt noch nicht so recht in seinem Esse sich zu fühlen schien. Die Solovorträge für Gesang und Pianoforte hatten zwei hervorragende künstlerische Persönlichkeiten — Frau Krebs-Michalefski und Hr. v. Bronsart — übernommen. Erstere documentirte ihre gesangskünstlerische Vielseitigkeit an Aufgaben, die eine durchgebildete Individualität voraussetzen; sie sang Scene und Arie des Adriano aus „Rienzi“ von Rich. Wagner, Arie aus dem „Weihnachtsoratorium“ von J. S. Bach, den „Wanderer“ von Franz Schubert und „Mein Hochland“ von E. Krebs. Ist das Stimmmaterial, über das Frau Krebs-Michalefski zu gebieten, ein bedeutendes, so möchte der Schwerpunkt ihrer Leistungen doch vorzugsweise in der Gewalt ihres Vortrages wurzeln: in der dramatischen Lebendigkeit, in der verständniß-tiefen Auffassung, in der Innerlichkeit und Wahrheit der Empfindung. Es möchte schwer zu entscheiden sein, welcher ihrer Leistungen der unbedingte Vorzug zu geben. Uns schien Alles gleich trefflich — ein jedes in seiner Weise. Das Publicum zeigte sich nach jedem ihrer Vorträge lebhaft animirt und dankte der Künstlerin durch reichen Beifall und mehrmaligen Hervorruf. Der Solopart für Violine zur Bach'schen Arie wurde von Hrn. G. Haubold in gelungener Weise ausgeführt. Hr. v. Bronsart spielte die von F. Liszt bearbeitete Große Phantasie von Franz Schubert in C dur und Ungarische Rhapsodie Nr. 18 (Andante malinconico und Allegro zingaresco) von F. Liszt nach allen Beziehungen mit so edler Virtuosität, die wir zum Vorfürer an seinen

Kunstleistungen schätzen gelernt haben und die auch heute das Publicum durch enthusiastischen Beifall und Hervorruf von Neuem anerkannte. — Der zweite Theil brachte unter Hrn. v. Bronsart's Direction Beethoven's Symphonie in F dur, Nr. 8. Wurde diese Orchesterleistung im Ganzen Seiten des Publicums sehr wohlwollend aufgenommen, so mögen wir doch die oben gemachten Ausstellungen nicht zurückhalten und insonderheit noch die störenden Versehen einiger Blasinstrumente betonen, die überhaupt angeschlossenem Zusammenwirken und bezüglich der Reinheit der Intonation Manches zu wünschen übrig ließen. — Der Gesamteindruck des Abends war ein erfrischender, geistig gehobener.

Berlin. Aus dem vorigen Jahre habe ich noch über einige Concert- und Opernaufführungen zu berichten. In der zweiten Soirée für Kammermusik der HH. Concert-M. Zimmermann (Geiger), und Kammermusikus Jul. Stahlnecht (Violoncellist) kamen durch die Concertgeber im Vereine mit dem Hrn. Capell-M. W. Taubert und den HH. Kammermusikern Kammelsberg, Richter und Kahle Haydn's Quartett D dur, Gach. 12, Nr. 2, Mozart's Quintett G moll für zwei Violinen, zwei Violon und Violoncell und Beethoven's großes Trio D dur Op. 97 für Piano, Violine und Violoncell unter großem Beifall des überfüllten Saales im Englischen Hause zu vorzüglicher Aufführung. Mögen andere Claviervirtuosen Taubert an Technik und Kraft bedeutend überragen, so ist sein Spiel noch immer geabelt durch die weiche, gesangvolle Behandlung des Instrumentes, welches nach Anschlag und Vortrag niemals seine Wirkung verfehlen wird. — Die Weihnachtswoche brachte uns die „Bestalin“ und den „Lannhäuser“. Frau Köster gab in der anhaltend schwierigen Rolle der Bestalin nach Kräften das Beste, obgleich im zweiten Acte durch forcierte Anstrengungen die Stimme kitzte. Frä. de Alha und die HH. Formes, Krause und Friede brachten ihre Rollen in dieser Oper durch Gesang und Spiel ausgezeichnet zur Geltung. Im „Lannhäuser“ gastirte Hr. v. Kaminsky aus Warschau in der Titelrolle. Auch dieser Sänger könnte vielleicht mit seinem Stimm-material noch bedeutend mehr leisten, wenn nicht durch zu häufige Kraftüberbietungen seine Stimme stets in die Höhe drängte. Sollen aber seine Leistungen für die Folge zu Kunstleistungen berechtigen, so hat er noch eifrig und viel zu studiren. — Hr. v. Willow eröffnete den Concertreigen im neuen Jahre am 3. Januar mit seiner dritten und letzten Soirée. Zur Aufführung kamen: Chaconne F dur von Handel, Sarabande und Passapied G moll von J. S. Bach, A dur-Sonate Op. 101 von Beethoven, Phantasie Op. 17 (in drei Theilen) von Rob. Schumann, zwei Concertetuben: Feux follets. — Eroica und Bravourwalzer über Motive aus Gounod's „Faust“ — von Liszt, Präludium und Fuge Op. 53 Nr. 1 A dur von Rubinstein und Ballade Op. 11 G moll vom Concertgeber componirt. Das zahlreiche Publicum des Akademisaales spendete nach jeder Pièce für die meisterhaften und vollendeten Leistungen lauten und wohlverdienten Beifall, der am Schluß des glänzend illustrierten Bravour-Walzers von Liszt so rauschend und begeisternd wurde, daß ein mehrmaliges Erscheinen v. Willow's sich nothwendig machte. Derselbe benutzte zwei Flügel aus der Fabrik des Hrn. Bechstein, von welchem der eine, neuester Construction, zur diesjährigen Londoner Weltausstellung gesandt wird. — Wir freuen uns, berichten zu können, daß auch die königl. Capelle in ihrer zweiten Symphoniesoirée Fr. Schubert's Meisterwerk, die herrlich jubelnde C dur-Symphonie, als neu in diesen Soiréen executirte. Das sonst ziemlich rigorose Publicum dieser Versammlungen, welches grundsätzlich bisher alle Neuheiten mit Nichtachtung behandelte, konnte denn nicht anders, als dies große und bedeutende Werk Schubert's seiner unübertrefflichen Ausführung sachgemäß mit Enthusiasmus aufzunehmen. Hoffentlich werden wir in jeder dieser Soiréen von nun ab wenigstens ein neues Werk zu hören bekommen. — Am 5. Januar fand die zweite Soirée für Kammermusik der HH. Gust. Lange und Jul. Dertling im Saale des Englischen Hauses statt. Wir konnten der Soirée nicht bis zum Schluß beiwohnen. Repräsentirten diese, wie die v. Willow'schen Soiréen, fast ausschließlich bis jetzt in der ausgezeichnetsten Weise den musikalischen Fortschritt (d. h. cultiviren diese neben der altclassischen und neueren Musik auch solche der neudeutschen Schule), so fangen jüngere Concertverbündete an, nachzueifern hierin zu folgen. Die HH. Lange und Dertling spielten gemeinschaftlich die große Sonate für Piano und Violine Op. 73, G moll von S. Raff und das Concertstück im Charakter einer Serenade für Violine und Piano Op. 9 von Leop. Damrosch (davon die drei ersten Sätze: a) Einleitung und Ständchen, b) Sommernachtsputz (Intermezzo), c) Liebesgefang (Notturmo). Den vierten Satz „Abschied“ (Finale) hatten die Concertgeber weggelassen. Warum? — Sowol Hr. Lange als Pianist, wie Hr. Dertling als Geiger bewährten durch den Vortrag genannter Compositionen die hohe Stufe ihres Virtuositäts und ihrer Kunst-

terschaft unter enthusiastischem Beifall. Die beiden Liszt'schen Bearbeitungen für Piano: Das Ave Maria und Valse-Caprice, A moll, nach Schubert, spielte Hr. Lange mit der saubersten Technik und feinsten Charakteristik. Frä. Hauschild, eine Schülerin des Musik-Dir. Wierst, sang Schumann'sche und Mendelssohn'sche Lieder nach Auffassung und Ton recht befriedigend. Außerdem kam von E. Lührs ein Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell Op. 26, A dur, zur Aufführung. — Die dritte Laub'sche Quartettsoirée am 6. Januar, in welcher, außer Beethoven's Fdur-Quartett Op. 8, die beiden großartig angelegten und ebenso durchgeführten Quartette von Schubert (D moll) und Rubinstein (D moll) Op. 47 Nr. 3 zur Aufführung kamen, konnten wir nicht besuchen, weil an demselben Abend Mozart's Oper „Die Hochzeit des Figaro“ in der Rolle der Susanna durch Frau Braunhofer-Masius eine neue Besetzung erfahren hatte. Bleibt für diese Rolle die abgetretene Frau Luczel das unerreichte Vorbild, so war die Sängerin doch sichtbar bemüht, das nach Kräften möglichst Beste durch Gesang und Spiel zu geben. Manches könnten wir tadeln: die nicht immer correcte Coloratur, zu hoch genommene Einsätze, die hohlklingende Klangfarbe einzelner Töne des Mittelregisters &c. Wir erkannten aber gegen frühere Vorstellungen in anderen Rollen einen merkbaren Fortschritt. Ausgezeichnet war Hr. Krause als Figaro und Frä. Lucca als Cherubin. Das Pagenlied sang sie so schön, daß eine Wiederholung unter rauschendem Beifall sich nothwendig machte. Hr. Salomon, als Graf, schien heute ausnahmsweise seinen guten Tag zu haben. Die anderen Rollen hatten in ihrer bekannten Besetzung fast durchweg eine würdige Vertretung. — Am 7. Januar hatte Wagner's „Lohengrin“ wieder ein volles Haus aufzuweisen. Durch Spiel und Gesang gleich ausgezeichnet waren: die H. Formes (Lohengrin), Krause (Telramund) und Friede (König Heinrich) und Frau Harriers-Wippert (Elsa). Weniger gut verstand Frä. de Ahna (Ortrud) ihre Rolle dramatisch zu erfassen. — Eine neue Oper, von einem lebenden Deutschen zur Aufführung gebracht, ist an und für sich schon ein Ereigniß, selbst wenn diese auch noch so wenig glückliche Momente aufzuweisen hätte. Der unter uns lebende Musik-Dir. Emil Raumann hat es ermöglicht, sein neuestes Singspiel in vier Acten: „Die Mühlenberg“ an der Friedrich-Wilhelmsstädtischen Bühne zur Aufführung zu bringen. Unser Referat kann nur kurz sein. Für ein Singspiel, welches außer einer Reihe von Liedern nur wenig kleine Ensembles und Chöre enthält, wirkten die vier Acte, die in ihrer Handlung recht gut zu einem Acte von dramatischem Werthe vereinigt werden könnten, durch eine nicht zu beseitigende Monotonie auf die Hörer ermüdend. Können nun diese Liedermelodien &c. auch keinen Anspruch auf Originalität machen, so hat doch der Componist als denkender und gebildeter Musiker sich fern von allen Frivolitäten gehalten, und somit ist das vorliegende Opernwerk auch nicht ohne positive und negative Vorzüge, die noch durch sinnige und effectvolle Instrumentation und gebiegene Stimmführung gehoben werden. Jedenfalls ist Hr. Raumann als Elektriker ein glücklicher Nachfolger von E. M. v. Weber, und dies ist gar nicht so verwerflich. Obgleich die Oper nicht viel dramatische Effecte aufzuweisen hat, so enthält sie im ersten und vierten Act doch manche fesselnde Momente, die es bei Kürzung der Handlung ermöglichen könnten, daß dieses Singspiel hier wie anderweitig noch eine Reihe von Vorstellungen erlebte. Spannte man seine Erwartungen und Anforderungen nicht zu hoch, so konnten die Hörer, trotz mancher Mängel, mit der Aufführung, um die sich Hr. Capell-M. Lang sehr verdient gemacht hat, zufrieden sein. — Die dritte Symphonie-soirée der königl. Capelle brachte außer Symphonien von Haydn und Beethoven wieder zwei bedeutende Werke neuerer und neuester Zeit, die beiden Ouverturen zur „Schönen Melusine“ von Mendelssohn und „Nachtlänge von Oßian“ von N. B. Gade, welche unter Capell-M. W. Taubert's gebiegender Leitung die vollendetste Aufführung erfuhren. — Am 10. Januar hatte der sechszehnjährige, talentvolle Violoncellist, Hr. Leop. Auer aus Pest, ein Schüler Joachim's, welcher durch Solovorträge schon in mehreren Matineen mitgewirkt, ein eigenes, nicht zu stark besuchtes Concert im Arnim'schen Saale veranstaltet. Der Concertgeber spielte Mendelssohn's Concert, eine Chaconne von J. S. Bach und das Rondo Papagena von Ernst wenn auch noch nicht mit technisch-ästhetischer Vollendung, so doch mit einer Genialität und mit einem Geist, der nach weiteren Studien und gleicher Fortentwicklung nothwendig dahin treiben muß, um in einigen Jahren diesen jungen Künstler zu den besten seines Stammes zählen zu können. Die Damen Joachim-Wagner und Harriers-Wippert unterstützten das Concert durch Gesangsvorträge. Hr. Leo Lion spielte eine Clavierpièce seiner Composition.

L. H. K. d. e.

Chemnitz. Das zweite Concert unserer Singakademie am 14. d. Mts. verdient schon wegen des dargebotenen Programmes mit Auszeichnung genannt zu werden. Wenn man die Schwierigkeiten ermittelt, welche bei den hier zu Gebote stehenden Mitteln und Kräften die Ausführung eines Werkes wie des Liszt'schen „Prometheus“ unmöglich zu machen scheinen; so muß man schon dem Muth des Dirigenten alle Anerkennung zollen, der selbst vor den höchsten Aufgaben nicht zurückschreckte. Aber Musik-Dir. Schneider hat auch eine Aufführung ermöglicht, die als vorzüglich bezeichnet zu werden verdient. Der Chor bestand aus der Singakademie, der Liedertafel und dem Kirchenchor und zählte 46 Soprane, 25 Alte, 24 Tenore und 30 Bässe. Seine Leistungen waren untadelhaft und legten glänzendes Zeugniß von dem immensen Fleiße ab, welchen Hr. Th. Schneider und sämtliche Mitwirkende auf das Studium dieses Werkes verwendet hatten. Auch das Orchester hielt sich brav, wenn gleich nach Seiten des geistigen Verständnisses und der Sauberkeit Manches zu wünschen übrig blieb. Die Harfenpartie wurde von Frä. Bertha Eichberg aus Stuttgart ausgeführt, der verbindende Text vom Hofschauspieler Pohle aus Hannover gesprochen. Letzterer schien besonders ungünstig disponirt zu sein. Das Publikum nahm das Werk mit unverkennbar warmem Interesse auf und ist sich des hohen Werthes jenes ohne Frage klar bewußt geworden. Außerdem trug Frä. Eichberg eine Phantasie von P. A. R. Alvars und auf den ihr gewordenen reichen Applaus ein Opus von uns unbekannter Autorschaft vor. Eröffnet wurde das Concert mit Beethoven's A dur-Symphonie.

Chemnitz. In der ersten der von Musik-Dir. Manns selbst veranstalteten Solireen für Kammermusik am 9. d. Mts. wirkte er selbst nebst dem Pianisten Arthur Hänfel und vier seiner ersten Orchesterkräfte mit und erfreute uns durch gelungene Wiedergabe des 35. Quartetts D dur von Haydn, des Quintetts in A dur (mit Clarinette) von Mozart und des zweiten Trio (E moll) von Mendelssohn. Die Streichinstrumente ließen in ihren Leistungen Nichts zu wünschen übrig; vom Clarinettisten hätten wir etwas mehr Licht und Schatten gewünscht und vom Pianisten sparsamere Verwendung des Pedals, sowie gemäßigtere Forti. Hierbei erinnern wir uns zugleich einer von Hrn. Hänfel am 4. December veranstalteten, zahlreich besuchten Soirée mit folgendem Programm: Trio, Es dur, von F. Schubert, Sonate Op. 54 von Beethoven, Fuge von Händel, „Lodung“ Transcription und Venezia e Napoli von Liszt, Galopp von A. Hänfel, Lieder für Alt von Schubert, Rob. Schumann und Mendelssohn. Unterstützt wurde er dabei in sehr lobenswerther Weise von Frau Göhe, geb. Finkel, und den H. Manns selbst und Sander, letzterer ein recht tüchtiger Violoncellist unseres Stadtorchesters. Auch hierbei erwies sich das Publicum warm empfänglich für alles musikalisch Interessante und dankte mit vielem Applaus.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 5., 8. und 12. Januar gastirte Lichatschek in Meiningen. Im „Lannhäuser“ wird die Leistung des Frä. Berghaus (Venus) als eine hervorragende bezeichnet.

Bei der vom Leipziger Schillerverein am 22. d. Mts. veranstalteten Festsingfeier hatte an Stelle des durch Krankheit plötzlich verhinderten Hrn. Capell-M. Reinecke Hr. Carl Heß aus Stuttgart den Vortrag zweier Clavierpièces übernommen. Derselbe spielte Novallette, D dur, von R. Schumann und Andante aus Beethoven's Es dur-Sonate Op. 7, beiden Werken sowohl nach technischer, als nach geistiger Seite vollkommen Genüge leistend. Das zahlreich versammelte Publicum nahm die Vorträge des jungen, von ernstem Streben beseelten Künstlers mit warmer Theilnahme auf.

Frau Haase-Capitain veranstaltete am 15. d. Mts. ein Concert im großen Musiksaale zu Frankfurt a. M. und wurde dabei von den H. Wallenstein und Hill unterstützt.

Im dritten Symphonieconcert von Jul. Schaffer in Breslau am 20. Januar wirkte Frä. Jenny Meyer aus Berlin mit.

Am 12. d. Mts. haben die früher schon von uns erwähnten Matineen des Hrn. Aug. Buhl in Frankfurt a. M. begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 28. December veranstaltete der Cäcilienverein in Paris unter Leitung Chmants sein erstes öffentliches Concert; das Programm brachte Compositionen von Händel, Beethoven und Mendelssohn.

Neue und neuereinsudirte Opern. Anfangs Februar geht „Lohengrin“ zu Stettin in Scene.

Den Wienern wird „Menzi“ im Laufe des Sommers vorgeführt werden, und zwar durch den Director des k. k. Hoftheaters in Prag, welcher von einem Wiener Theater eingeladen worden ist, daselbst mit seiner Operngesellschaft ein längeres Gastspiel zu geben.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. v. Bülow ist vom Könige von Preußen durch den Kronenorden vierter Classe ausgezeichnet worden. Unsere Mittheilung in Nr. 2 v. Bl. von dessen Decorirung mit dem Hohenzollern'schen Hausorden beruhte insofern auf einem Irrthum, als ihm derselbe nicht vom Könige von Preußen, sondern vom Kaiser zu Hohenzollern-Neuburg verliehen wurde; und veranlaßte diese falsche Angabe in erwähnter Nr. 2 der Umstand, daß die letztgenannte Decorirung in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ unter die preussischen Ordensverleihungen rubricirt worden war.


Der unlängst mit 18,000 Gulden jährlicher Gage und dreimonatlichem Urlaub auf weitere zehn Jahre am Hofopertheater in Wien engagirte Baritonist Bed hat nun auch den Titel eines Kammerängers erhalten.

Todesfälle. Am 5. d. Mts. starb Hofrath und Professor Dr. Fröhlich in Würzburg, langjährig und verdienstvoller Vorstand des dortigen Musikinstitutes.

Vermischtes.

Am 10. Januar wurde das neue, vom Theaterbaumeister Ebnard Tig aus Berlin völlig umgebaute herzogliche Hoftheater in Gotha eröffnet; es soll in Eleganz der Ausstattung mit dem Berliner Opernhaus und dem Victoria-theater wetteifern.

Ein von Danhauser im Jahre 1840 im Auftrage des damaligen Hofclaviervorfertigers Graf gefertigtes Bild „Liszt in seinem Salon in Paris“ wird von den Erben des Besitzers für 2000 Gulden zum Verkaufe ausgesetzt.

 Hierzu Titel und Inhaltsverzeichnis des 55. Bds. dieser Zeitschrift.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

BEETHOVEN'S WERKE.

Einladung zur Subscription

auf die

Erste vollständige, überall berechnigte Ausgabe der Werke

von

Ludwig van Beethoven.

Seit Jahren war es der Wunsch der Unterzeichneten, welche selbst Verlags-Eigenthümer einer grossen Zahl, zum Theil der bedeutendsten Werke *Beethoven's* sind, eine vollständige Ausgabe der Werke dieses grossen Tondichters zu veranstalten. Die hierzu erforderliche Genehmigung aller Original-Verleger war aber bisher nicht zu erlangen. Endlich ist dies gelungen, und wir freuen uns nun, *Beethoven's* Werke dem Publicum in einer *gleichmässigen, vollständigen* und dabei *vollberechtigten* Ausgabe bieten zu können, die zugleich die *einzige* werden und bis zum Erlöschen der Eigenthumsrechte bleiben wird, da fast alle Herren Original-Verleger uns zugesagt haben, gleiche Erlaubnisse zu keiner weiteren Ausgabe geben zu wollen.

Bereits sind die umfanglichsten Vorarbeiten dafür gemacht. Denn unsere Ausgabe soll sich zugleich auszeichnen durch

Vollständigkeit, Aechtheit und Preis.

Vollständig soll sie werden, indem sie alle *Beethoven'schen* Werke, auch die vielen jetzt schon seit Jahren vergriffenen und minder bekannten, sowie eine Anzahl noch gar nicht veröffentlichter umfasst; und zwar sollen die mehrstimmigen sowohl in Partitur für Bibliothek und Studium, als auch (mit wenigen Ausnahmen) in Stimmen für den praktischen Gebrauch erscheinen, und beide Ausgaben auch getrennt verkauft werden.

Aecht soll sie werden durch kritische Revision, durch genaue Vergleichung mit den vorhandenen Autographen und den ersten Originaldrucken.

Für diese Revision sind bereits die HH. Hofcapell-M. Dr. *Rietz*, Capell-M. *Reinecke*, Musik-Dir. *Richter*, Concert-M. *David*, und Bibliothekar *Esper* thätig. Ausserdem dürfen wir auf die Mitwirkung und den Rath der HH. Musik-Dir. Dr. *Hauptmann*, Prof. *O. Jahn* und anderer anerkannter Musiker und Musikgelehrten rechnen.

Im **Preis** wird und kann unsere Ausgabe nicht den spottwohlfeilen Nachdruck-Ausgaben Concurrenz machen; sie soll aber, während sie die beste und gediegenste sein will, billig sein im Verhältniss zu dem, was sie bietet, und der Ausstattung, in welcher sie es bietet. Indem wir den Preis auf

3 Neugroschen per Bogen gross Hoch-Musikformat,

gestochen und gedruckt in der Weise unserer neuen Verlagswerke, jedoch mit jeder wohlstandigen Raumersparniss, feststellen, glauben wir jeder billigen Anforderung zu genügen; denn dieser Preis wird im Verhältniss zu dem Inhalte nur ungefähr die Hälfte der üblichen Musikalien-Preise betragen.

Ueber die Eintheilung u. s. w. unserer Ausgabe giebt ein Prospect, welcher in jeder Buch- und Musikalienhandlung zu haben ist, nähere Auskunft. Wir hoffen, dass nicht wenige Musiker und Musikfreunde sich den Besitz der gesammten Ausgabe sichern werden, eröffnen jedoch gleichzeitig die Subscription auf die einzelnen Serien des Programms.

Die ersten Lieferungen sind soeben erschienen und können durch alle Buch- und Musikhandlungen zur Ansicht vorgelegt werden. Sie enthalten, nach den fortlaufenden Nummern des Prospectes: No. 1. Erste Symphonie, Cdur. Op. 21. Partitur. Pr. 1 Thlr. 6 Ngr. — No. 37—39. Drei Quartette für Streichinstrumente, Op. 18. No. 1—3. Partitur. Pr. 1 Thlr. 21 Ngr. Stimmen Pr. 2 Thlr. 15 Ngr. — No. 65. Erstes Concert für Pianoforte und Orchester. Op. 15. Partitur. Pr. 2 Thlr. — No. 124—126. Drei Sonaten für Pianoforte. Op. 2. No. 1—3. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Indem wir zur Theilnahme an unserem Unternehmen einladen, geben wir die Zusicherung, dass wir dasselbe mit aller Energie durchführen werden, so dass das Ganze, wenn irgend möglich, in drei, längstens vier Jahren vollendet werde, und hoffen dagegen, dass uns die Unterstützung der Verehrer *Beethoven's* wie überhaupt der Musikfreunde nicht fehlen werde.

Bestellungen sind bei jeder Buch- oder Musikalienhandlung, sowie durch directe Einsendung an uns zu machen.

Leipzig, 12. Januar 1862.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, den 31. Januar 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunsthandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

N^o 5.

Sechshundfünfzigster Band.

Cräutwein'sche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Weikmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente (Fortsetzung). — Aus Weimar (Schluß). — Aus Jena. — Aus Darmstadt. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente.

Mit einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Von
Rob. Eitner.

(Fortsetzung.)

Schon früh empfand man die Mangelhaftigkeit des Tones des Flügels, und der Erfindungsgeist des Menschen that sich gerade bei diesem Instrument in den wunderbarsten Einfällen hervor. Wir können unmöglich alle die zahlreichen Veränderungen erwähnen, welche bis in die jetzige Zeit hinauf gemacht wurden; denn jeder Organist und Orgelbauer, Schullehrer, Physiker, Mechaniker, selbst Tischler fühlte sich berufen, seinem Erfindungsgeist freien Lauf zu lassen. Wir wollen also nur die wichtigsten und diejenigen, welche sich längere Zeit erhalten haben, erwähnen.

Das Nürnberger Geigenwerk, 1610 von Hans Habdn in Nürnberg erfunden, hatte Flügelform, war mit Darmsaiten bezogen, und wurde statt der Doeden durch Räderchen zum Tönen gebracht. Prätorius giebt 1615 eine Abbildung davon. Ein großes Rad, welches außen angebracht ist und durch den Fuß in Bewegung gesetzt wird, theilt dieselbe den kleinen Räderchen, welche sich unter jeder Saite befinden, mit Pergament überzogen und mit Kolophonium bestrichen sind, mit. Drückt man nun eine Taste nieder, so berührt das Räderchen die Saite und bringt sie dadurch zum Tönen. Noch bis 1800 wurden Verbesserungen angebracht; und da ein Jeder dieselbe mit einem anderen Namen belegte, so besitzen wir ein ganzes Familienregister darüber: Claviorgambe, Gambenflügel, Bogenclavier, Geigenclavicymbel, Xenoraphica, selbst Dr. Ehladny beschäftigte sich mit einer Verbesserung desselben und nannte es Clavicylinder. — Pichelbeck, ein Engländer,

brachte Anfang des 18. Jahrhunderts einen Flötenzug am Flügel an, womit er ungeheures Aufsehen erregte. — Friedrich in Gera erfand 1770 die Webung: man drückte die Taste herab und dadurch die Rabensefeder an die Saite; durch stärkeren und schwächeren Druck auf dieselbe brachte man ein Schwanken im Tone hervor, ähnlich dem, welches der Violinspieler durch das Beben der linken Hand erzeugt, und suchte dadurch den Ausdruck zu steigern. — Milchmeier in Mainz verfertigte 1770—80 einen Flügel mit drei Claviaturen; jede Claviatur hatte ihren Saitenbezug, und durch die verschiedenartigsten Combinationen brachte er 250 Veränderungen an. — Koller erfand einen Mechanismus, wodurch man durch Verschiebung der Claviatur jedes Musikstück in einer beliebigen Tonart spielen konnte. — Joh. Andreas Stein, 1728—92 in Augsburg lebend, auf welchen wir später noch zurückkommen, hat der Clavierbaukunst die anerkanntesten Dienste geleistet; von seinen vielen Erfindungen gehören hierher: das Melodikon, von welchem Daniel Schubert meint, wenn das Geheimniß desselben allgemein bekannt geworden sei, „werde der Clavierspieler dicht an den Sänger grenzen und wie Orpheus die Bäume tanzen machen.“ Ferner die Saitenharmonika, das Vis-à-vis: ein Flügel, welcher hinten und vorn gleich breit war und an jedem Ende eine Claviatur mit dem dazu gehörigen Saitenbezug besaß. Ferner das Clavecin d'Amour, welches aus drei Claviaturen bestand, deren jede ihren besonderen Saitenbezug mit anderer Mechanik hatte, 1) einen vierstimmigen Flügel, die vierte Saite war im 16-Fuß gestimmt, 2) ein Fortepiano mit Hammeranschlag, und 3) ein Clavier mit Tangentenanschlag. Diese drei Claviaturen ließen sich koppeln und sollten sich sehr leicht gespielt haben; im Jahre 1770 kostete ein solches Instrument 30 bis 40 Ducaten. — Frz. Jac. Spath in Regensburg erfand um 1770 das Cymbal d'Amour. Hier lag die Claviatur an der langen Saite des Flügels, und die Rabensefeder riß die Saite in der Mitte an.

Damals preisen diese Instrumente als das non plus ultra an, welches überhaupt jemals erfunden worden sei; selbst Daniel Schubert spricht mehrfach in seiner Aesthetik (geschrieben in den Jahren 1784—85) seine volle Bewunderung über solche Erfindungen aus. Die Hüller'sche musikalische Zeitschrift vom Jahre 1769 schreibt: „Wenn der Flügel nicht zwei Claviaturen hat, kann man nicht piano und forte darauf spielen. Ein mit Rabenfüßen besetzter und gut

mensurter Flügel hat sich schon von langer Zeit her als das brauchbarste Instrument zum Accompaniren, zu Handsüden und Concerten bewiesen." Ferner: „Der Flügel ist das Brod, das Fortepiano eine leckerhafte Speise.“

Das Clavier, auch Clavecin, Clavichord (Clavicord) genannt, nimmt im 18. Jahrhundert die erste Stelle unter den Tasteninstrumenten ein; die Form ist ähnlich der unserer Tafelinstrumente. Es ist das einzige Tasteninstrument früherer Zeit, welches wir in seiner Ausbildung genau verfolgen können, da es sich von Anfang an einer gewissen Bevorzugung zu erfreuen hatte. Es war das Lieblingsinstrument unserer größten Tonkünstler und ist es bis auf Mozart's und Beethoven's Zeit geblieben.

Ottomarus Ruscinius giebt uns eine Abbildung davon, welche ans Ende des 15. Jahrhunderts zu sehen ist. Es besteht daselbst aus einem kleinen, länglich-viereckigen, sehr niedrigen Kasten, der gewöhnlich auf einem Tisch oder einem besonders dazu bestimmten Gestell ruhte. Die Saiten wurden von rechts nach links aufgezogen; ob es einschörig oder zweischörig war, ist nicht gesagt, doch läßt sich Einschörigkeit in dieser frühen Zeit wol annehmen. Prätorius sagt: „Das Clavichord bestand in der frühesten Zeit nur aus 20 Claves im genere diatonico, darunter nur zwei schwarze Claves, das \flat und \sharp (h), denn sie hatten in einer Octave nicht mehr wie dreierlei Semitonia (halbe Töne) a - b, h - c und e - f. Zu Ruscinius' Zeit bestand es schon aus 23 Untertasten mit den Obertasten cis, dis, fis, gis, b ohne Temperatur; d. h. des, es, ges, as war darauf nicht zu gebrauchen, da es nicht stimmte. Die Saiten wurden durch Döden, „mit Rabenkielen befiedert“, angerissen. Martin Agricola (1485—1556) giebt in seinem Werke Musica instrumentalis 1529 (1545 aufgelegt) den Umfang des Claviers so an:

B cis dis fis gis b
A H c d e f g a h c u. s. w. bis zum h,

also drei Octaven und zwei Töne. Ammerbach's Orgel und Instrumenten-Tabulatur, Leipzig 1571, bezeichnet den Tonumfang von

C D B cis dis fis gis b
E F G A H c d e f g a h c bis zum a,

also schon um vier Töne größer. Der schon mehrfach angeführte Prätorius sagt 1619: das Clavier geht vom großen C bis zum a oder c, d, bisweilen auch bis ins f, also schon höher als vier Octaven.

Der Gebrauch, die tiefste Octave nicht vollständig zu machen, sondern nur die diatonische Stufenfolge zu benutzen und sie beliebig als Unter- und Obertasten zu behandeln, schreibt sich von der Orgel her; da man es hier wegen Raumerparnis that, so machte man es dort nach. Erst Adlung giebt 1768 die tiefste Octave vollständig an und läßt das Clavier vom großen C chromatisch mit allen Kreuzen und dem \flat bis ins c gehen. Dieser Umfang erhielt sich bis zu Mozart's Zeit, und erst um 1770 erweiterte er sich vom Contra F bis zum e, f.

Prätorius sagt: auf dem Clavichord kann man das chromatische Geschlecht nicht rein darstellen wie auf der Violine; deshalb versuchte man in Wien ein Clavier zu bauen, welches die Töne in enharmonischer Folge, cis und des, dis

und es jeden gesondert angiebt, so daß dies Instrument 77 Tasten in vier Octaven hatte. Von Zarlino wissen wir, daß er 1548 etwas Ähnliches machen ließ.

Es ist nicht genau zu ermitteln, wer die Berechnungen der gleichschwebenden Temperatur zuerst angestellt hat, um dadurch eine in allen Tonarten gleichmäßige Stimmung zu erzielen. Schon im 16. Jahrhundert empfand man diesen Mangel und die Beschränkung auf ganz bestimmte Tonarten. Man suchte diesem Uebelstande dadurch abzuheilen, daß man doppelte Obertasten für \flat und \sharp machte (Subsemitonia); doch es entstand dadurch ein so verwirrtes Wesen, wie Werkmeister sagt, daß man auf andere Auswege bedacht sein mußte. Der eben erwähnte Zarlino kann wol, wenn auch nicht mit Bestimmtheit, als der Erste betrachtet werden, welcher den wichtigen Weg zur Erreichung einer gleichschwebenden Temperatur einschlug, indem er die Quinten $\frac{2}{7}$ Komma tiefer schweben ließ. Dieser Versuch steht aber nur ganz vereinzelt in damaliger Zeit da; denn bis Ende des 17. Jahrhunderts finden wir nirgends wieder etwas davon erwähnt. Selbst Prätorius hilft sich mit Subsemitonien, wenn auch nur zwischen den Claves dis, e. Der wichtigste Schritt geschah durch den Vorschlag Vaco's, die Geschwindigkeit des Schalles zu messen, welchen Gassendi und Merenne Ende des 16. Jahrhunderts ausführten. Hierdurch erhielten Männer wie Bendeler, Werkmeister, Reibhardt, Prinz u. A. die Mittel in die Hand, eine gleichschwebende Temperatur wissenschaftlich auszuführen. Bendeler's Werk, das älteste Buch, aus dem Jahre 1688, welches diesen Stoff behandelt, steht mir nicht zu Gebote; das nächste ist von Andreas Werkmeister, Quedlinburg 1691. Er schreibt: „Schon die Alten (er meint wahrscheinlich Zarlino) haben sich sehr bekümmert, daß man die Quinten und Quartan nicht rein stimmen könne, sonst könne man die Terzen und Sexten nicht gebrauchen, da sie gar zu unrein klingen.“ Den Vorschlag Zarlino's verwirft er und schlägt dagegen folgende merkwürdige Temperaturen vor: „Nr. 1 ist eine richtige Temperatur (er bezieht sich hierbei auf eine Abbildung des Monochords), welche ebenmäßig durch $\frac{1}{4}$ Komma eingetheilt wird, da etliche Quinten rein, etliche aber $\frac{1}{4}$ Komma aufwärts, etliche aber unterwärts schweben. Nr. 2 ist eine Temperatur, welche durch $\frac{1}{3}$ Komma eingetheilt wird. Nr. 3 ist noch eine angefügte Temperatur durch viertel Kommata eingetheilt. Nr. 4 ist eine Temperatur, welche mit derselben Eintheilung der Kommata gar Nichts zu thun hat, jedoch in praxi so richtig, daß man wol damit zufrieden sein kann.“ Bei der letzten Temperatur theilt er dieselbe mit dem Septinario ein und läßt die Terzen etwas in die Höhe schweben.

Diese fleißige und umständliche Schrift, mit ihren unpraktischen und schwerfälligen Berechnungen, hat jedoch statt Klarheit nur Verwirrung in die Sache gebracht; und es entspann sich daraus ein ein volles Jahrhundert dauernder Meinungskampf, indem es sich darum handelte, um wie viel man die Quinten und Terzen höher oder tiefer schweben lassen müsse. Der Streit über diese Theorie zog sich bis Ende des vorigen Jahrhunderts hin, während die Praktiker wol ums Jahr 1756 durch die Schrift des Instrumentenmachers Barth. Frigen in Braunschweig auf den einzig richtigen Weg geleitet wurden. Frigen, auch Fritz genannt, schlägt nämlich vor, eine Octave im Quintenkreis auszustimmen und dabei die Quinten etwas tiefer schweben zu lassen, während man die Octaven rein stimmen müsse. Wie richtig dieser Vorschlag war, beweist der Umstand, daß sich diese Art des Stimmens noch bis auf unsere Zeit als brauchbar bewährt hat.

Wir kehren nun zum Clavier zurück.

Das Nachklingen der Saiten war beim Clavichord eine nothwendige Bedingung, und es genügten daher eingeflochtene Tuchstreifen zur Dämpfung, um wenigstens den tieferen Saiten eine gewisse Grenze zu setzen. — Die scharfen, dünnen Stahlsaiten spalteten sehr schnell die Rabenkiele, weshalb man schon früh bemüht war, an deren Stelle andere Materialien zu setzen. Man versuchte es mit Gänsefedern, Straußfedern, Elendsleder, Fischbein, bis endlich 1740 Willef Blättchen von Messing anwandte, die er Tangenten nannte. Diese erfüllten ihren Zweck in solchem Grade, daß sie bald allgemein in Gebrauch kamen und erst mit dem Clavier selbst verschwanden. — Um Raum und Unkosten zu ersparen, ließ man zwei, in früherer Zeit auch drei bis vier Tangenten an eine Saite anschlagen und suchte die verschiedenen Töne z. B. cis durch stärkeres Andrücken der Tangente an die Saite c hervorzubringen. Wie festsam und unvollkommen auch diese Methode erscheint, so erhielt sie sich doch bis auf Adlung's Zeit, welcher noch ihre Unzulänglichkeit darzuthun sich bemüht. Daniel Faber, Organist zu Trarlsheim, machte die Saiten 1725 erst „bunfrei“; d. h. jede Tangente schlug an ihren bestimmten Chor an. Daher schreibt sich auch das Lob der älteren Geschichtsschreiber, daß sich Claviere oft ein ganzes Jahr in der Stimmung erhalten, während der Flügel sehr oft gestimmt werden muß. Selbst G. B. Tärkl sieht sich 1789 in seiner Clavierschule veranlaßt, darauf aufmerksam zu machen, „daß, wenn eine Saite reißt, man die Tangente nicht unter einen anderen Chor biegen soll, da der Ton dadurch merklich unrein wird und die Tangente bei öfterem Biegen leicht brechen könnte.“ — Die Bedingung war beim Clavier ein unbedingtes Erforderniß. Ph. Em. Bach hat in seinen Clavierfonaten

von 1780 ganz genau durch dieses Zeichen

die Bedingung angegeben. Die Größe der Claviere war sehr verschieden; Mozart erzählt, daß ihm bei einem Besuch in einem italienischen Kloster ein Clavier von den Mönchen stets nachgetragen wurde, um in jedem Augenblick, wo es möglich war, sich an seinem Spiel zu erfreuen. Doch verfertigte man es auch in der Größe unserer Tafelinstrumente, nur mit schmälerem und niedrigerem Körper. Der Preis war oft nicht höher als 30 Thaler.

Seine Verbreitung war so allgemein, daß es im 18. Jahrhundert das Lieblingsinstrument aller Künstler war und nur nach und nach durch das weit vollkommenere Pianoforte verdrängt werden konnte. Selbst Beethoven stellt dem Clavier das Zeugniß aus, daß man bei ihm unter allen Tasteninstrumenten den Ton und die Art des Vortrags allein in der Gewalt habe. Daniel Schubart sagt in seiner Aesthetik der Tonkunst 1784: „Clavier jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt Alles: der Edle, Uedle, der Stümper und Kraftmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen; es gehört mit zur guten Erziehung.“ Und weiterhin: „Das Clavichord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süße Instrument, wenn es von einem Meister verfertigt ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Wer nicht poltert, rast und stürmt, weissen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergiebt — der geht am Flügel und Fortepiano vorüber und wählt sich ein Clavichord von Frits, Spath oder Stein.“ Adlung sagt: „es soll lieblich und lange nachklingen“ und nennt es das vollkommenste Instrument. Der Ton des Claviers war nur

schwach, und verschwand gänzlich bei mäßigem Geräusch; sein Klang hatte etwas Summendes, Näsches.

Nicht so allgemein verbreitet, aber doch noch bis zu Anfang dieses Jahrhunderts im Gebrauch, waren zwei Instrumente, das Clavichtherium und das Pantalon.

Das Clavichtherium, oder den aufrecht stehenden Flügel, beschreibt schon Ruscinius 1436 und giebt eine Abbildung davon. In seiner Mechanik schließt es sich genau dem Flügel an, nur war die größte Ausdehnung des Körpers in die Höhe, so daß die Saiten senkrecht liefen; der Anschlag geschah durch Rabenkiele.

Das Pantalon ist von Pantaleon Hebenstreit erfunden. Hebenstreit lebte von 1660 bis 1730(?); er war ein ausgezeichneter Violinspieler in Dresden(?), mußte aber 1690 Schulden halber flüchten und lebte verborgen in einem Dorfe im Merseburgischen. Das einzige Instrument, welches er daselbst fand, war ein Hackbrett, und er suchte mit der Verbesserung desselben seine Zeit auszufüllen. Er gab ihm zwei Resonanzböden und bezog den einen mit Darm-, den anderen mit Stahlsaiten. Einige behaupten, er hätte auch eine Claviatur angebracht; nach der Meinung Anderer schlug er die Saiten mit zwei Hämmerchen, wie die des Hackbretts. Mit diesem Instrument reiste er herum und erregte durch seine darauf erlangte Fertigkeit großes Aufsehen. 1705 kam er nach Paris und spielte vor Ludwig XIV., welcher so viel Gefallen daran fand, daß er dem Instrumente den Vornamen seines Erfinders Pantalon ertheilte. Eine Zeit lang erhielt es sich in hoher Gunst bei dem Publicum; doch da es viel Fertigkeit verlangte, um es ordentlich zu spielen, und das starke Nachklingen der Saiten sehr störend war, so verschwand es schon nach einem Jahrhundert. 1802 wurde es nur noch mit Stahlsaiten bezogen und der Hammeranschlag von oben angewandt. Adlung sagt 1742 sehr naiv: „Das Pantalon wird mit fleischernen und stählernen Saiten bezogen, es ist schwer, doch schön.“ Schubert spricht 1784 schon ganz verächtlich davon.

Das Hämmerpantalon, oder Hammerwerk, ist ein hochstehendes Pantalon, ähnlich dem Clavichtherium; es wurde mit der Hämmermechanik gespielt.

(Schluß folgt.)

Aus Weimar.

(Schluß.)

Am 22. November veranstaltete die herzogl. Meiningensche Hospianistin S. Pflughaupt ein gut besuchtes Concert, welches mit R. Schumann's zweitem Trio eröffnet wurde. Die H. H. Rebecel (Violine), Bärchl (Violoncell) und die Concertgeberin führten das herrliche Werk recht wacker durch und ernteten lebhaften Beifall. Frä. Selma Sondershausen (eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums) sang Lieder von R. Pflughaupt, D. Bach und F. Liszt, von denen namentlich die Lieder Pflughaupt's und Liszt's („Die drei Zigeuner“ aus dem siebenten Feste der gesammelten Lieder) reichen Beifall gewannen. Hr. Soboleff, ein Schüler des Frau v. Wilde, producirte Lieder von Proch und Kläfen, indem er offenbar Concessionen an das Publicum machte. Seine Stimme und Methode hat indeß etwas sehr Anmuthendes, so daß bei fernerm Studium gewiß ein guter Baritonist in Hr. Soboleff zu erwarten ist. Die Concertgeberin spielte zunächst: Valse von Aline Hundt, Phatanstück von Jungmann und Concertgalopp von R. Pflughaupt. Ihre rühm-

lich bekannte Virtuosität stellte sie besonders glänzend ans Licht in dem Vortrage zweier hier noch nicht gehörter Claviersätze von Liszt: Sonetto 104 del Petrarca und Ernani-Phantasie. Hr. Kubicel spielte die Elegie von Ernst mit vieler Empfindung. — Nach längerer Pause erschien auch der Montag'sche Gesangsverein, der sich seit der zweiten Tonkünstlerversammlung eines ansehnlichen Mitgliederzuwachses zu erfreuen hatte, mit einer öffentlichen Production in der Stadtkirche vor den Schranken der Öffentlichkeit. G. Bierling's zweichöriger Psalm: „Frohlocket mit Händen, alle Völker“ ist eine achtungswerthe, von Bach'schem Geiste genährte Arbeit; das Kyrie von Robert Franz, sowie S. Bach's achtsimmige Motette: „Fürchte dich nicht“ u. kamen mehr oder minder zur gelungenen Ausführung, was bei dem neuen heterogenen Zustusse des genannten, wader geleiteten Institutes wol sehr erklärlich ist. Liszt's „Seligpreisungen“ (das Bariton solo von Stadtcantor Zech wader ausgeführt) versetzten nicht, auch dies Mal einen tief ergreifenden Eindruck zu machen, der allerdings durch die sehr dilettantenhafte Orgelbegleitung einigermaßen paralysirt wurde, die sich auch beim Accompagnement der geistlichen Lieder: „Sei stille in dem Herrn“ aus „Elias“ von Mendelssohn und „Abendlied“ von Carl Bettig, welche Frau Capell-M. Minna Bettig würdig vortrug, störend geltend machte. Für Männerchor allein wurde von dem Seminarchor eine Motette nach dem 84. Psalm von B. Klein untadelhaft ausgeführt, wenn wir auch bemerken müssen, daß der Männerchor bei den Sätzen für gemischten Chor etwas unverhältnißmäßig hervortrat. Sehr wünschenswerth wären ein oder einige Solosätze für Orgel gewesen; wenn man einen der tüchtigsten Organisten, wie Prof. Töpfer, sowie eine vorzügliche Orgel besitzt, so dürfte dieser Wunsch wol einigermaßen ein wohlberechtigter sein. Abgesehen von diesen subjectiven Aeußerungen, sprechen wir dem verdienstvollen Musik-Dir. Montag alle Anerkennung für die Vorführung bewährter alter und hervorragender, neuerer kirchlicher Tonstücke in bester Form aus.

Unser neuinstallirter Kammervirtuos J. Lotto veranstaltete am 30. December ein Concert zum Besten des Frauenvereins im Saale der neuen Erholung. Seine hervorragende technische Meisterschaft, die allerdings noch in dem Stadium der Virtuosität um ihrer selbst willen steht, bewährte sich in der Fantasia appassionata von Bieuxtemps, in Le Trille du Diable von Tartini und in dem reizenden Salonstücke eigener Composition: La Fileuse, welche Leistungen Hr. Lotto stürmischen Hervorruf einbrachten, worauf er den bekannten Carnival von Ernst in fabelhafter technischer Vollkommenheit zugab. Frä. Auguste Göge, die Tochter des Prof. Göge aus Leipzig, trug mit ihrer vollen klangreichen Altstimme die Arie: „Sei stille dem Herrn“ von Mendelssohn, sowie „Lobung“ von Dessauer und „Ungeduld“ von Schubert, mit vielem Erfolg vor und machte der ausgezeichneten Methode ihres bei uns noch in gutem Andenken stehenden Vaters vollkommene Ehre. Sie wurde beim letzten Liede stürmisch gerufen. Auch Hr. Wallenreiter lernten wir in Schubert's „Wanderer“, „Ich weil in tiefer Einsamkeit“ von Lassen und „Zagblid“ von Mendelssohn als trefflichen Liedersänger kennen. Schließlich erwähnen wir noch eines Concertes, das die Erholungsgesellschaft in Weimar veranstaltete. Frau S. Pflughaupt spielte Liszt's höchst anmuthige Transcription des „Spinnerliedes“ aus dem „Fliegenden Holländer“ und „Silberquelle“ von W. Mason. Mit ihrem Gatten, Hr. R. Pflughaupt, executirte sie

Liszt's vierhändiges Arrangement des reizenden Schnitterchores aus „Prometheus“ und ein Duo nach der Kullak'schen Phantasie über den „Nordstern“ von Wehle. Frä. Göge sang „Lobung“ von Dessauer und „Die beiden Grenadiere“ von Schumann. Außerdem declamirte sie noch „Schön Hedwig“, mit Musik von Schumann, mit vielem Erfolg. Das Hornsextett des großherzogl. Hautboistencorps erfreute uns mit einem gelungenen Arrangement des ersten Finales aus „Hohengrün“ und der effectvollen Hymne des Herzogs Ernst von Gotha.

A. W. G.

Aus Jena.

Ueber den Beginn unserer musikalischen Saison und das erste unserer akademischen Concerte haben Sie bereits berichtet. Seitdem fanden das zweite, dritte und vierte der Abonnementconcerte, zwei beigegebene Soiréen für Kammermusik und eine von Hrn. und Frau v. Bronsart veranstaltete Pianoforte-soirée statt, welche sich insgesammt so zahlreichen Besuches, als er unter hiesigen Verhältnissen nur möglich ist, erfreuten. Dem regen, unermüdblichen Eifer der HH. Dr. Gille und Raumann gelang es an allen Abenden, ein treffliches Programm herzustellen, in denen mit bemerkenswerther Consequenz und Umsicht ältere und neuere Musik gleichmäßig berücksichtigt waren. Das zweite akademische Concert am 25. November brachte Liszt's „Künstlerfestzug“ und Beethoven's B dur-Symphonie. Frä. Göge aus Weimar vertrat mit Mendelssohn's Eliasarie „Sei stille dem Herrn“ und drei Liedern von Dessauer, Schubert und Schumann den gesanglichen Theil und erwarb sich vielen Beifall. In selbstverständlicher Weise wurde dem ausgezeichneten Violoncellisten Cossmann, der in demselben Concert die Servais'sche Phantasie und drei kleine Stücke „An die Rose“ von Spohr, eine Tarantelle eigener Composition und den Chopin'schen Trauermarsch (B moll) meisterhaft spielte, stürmische Anerkennung zu Theil.

Im dritten Concert am 8. December hörten wir von Instrumentalwerken Gluck's Overture zu „Alceste“, Spohr's E moll-Symphonie (Nr. 3) und Cherubini's Anakreon-Overture. Frä. Lessiat aus Leipzig sang die Händel'sche Arie aus „Semele“, den Schubert'schen „Wanderer“ und zwei Liszt'sche Lieder. Ihre Stimme wie ihre Auffassungsweise fanden stürmischen Beifall. Hr. Winkelhaus von hier, ein Schüler Spohr's und sehr vortrefflicher Geiger, trat in diesem Concert auf und spielte das Beethoven'sche Violinconcert.

Im vierten akademischen Concert am 19. Januar war die Instrumentalmusik des ersten Theiles durch Mozart's D dur-Symphonie, zwei kleinere Orchesterstücke von Beethoven (Allegretto aus den Oeuvres posthumes und Triumphmarsch aus dem Trauerspiel „Tarpeja“) und Franz Schubert's herrliche, schwungvolle Overture zu „Rosamunde“ vertreten. Als Sängerin lernten wir Frä. Rosalie Voigt aus Weimar kennen, die besonders mit dem Vortrag der Rossini'schen großen Semiramisarie Glück machte. Der zweite Theil des Concertes war dem interessanten und seither wenig gemachten Versuche gewidmet: Meyerbeer's Musik zu Michael Beer's Trauerspiel „Struensee“ in möglichster Vollständigkeit dem Concertpublicum vorzuführen. Je mehr gerade diese Musik zu „Struensee“ als eine der schönsten Arbeiten Meyerbeer's von den Musikern anerkannt wurde, um

so mehr war es zu beklagen, daß dieselbe bei dem fast vollständigen Verschwinden des genannten Trauerspiels so selten zu Gehör kam. Der Wunsch lag nahe, durch einen verbindenden Text alle die Theile der Musik, welche nicht durch ihren melodramatischen Charakter die Scene gebieterisch erfordern, für die Concertaufführung an einander zu reihen. Im vierten akademischen Concerte gelangten nun die Ouverture und vierzehn kleinere Nummern der Struenseemusik mit verbindendem Gedicht von Adolf Stern zu Gehör. Die Ausführung des zum Theil sehr schwierigen Werkes war eine ganz treffliche, und der von Dr. Gille gesprochene Text erläuterte Situationen und Stimmungen vollkommen.

Von den beiden bis jetzt stattgehabten Soiréen für Kammermusik (am 29. December und 12. Januar) brachte das erste vier größere Werke: das Es dur-Quartett (Nr. 16) von Beethoven, Haydn's Kaiserquartett, Präludium und Presto für Violine, mit Begleitung des Pianoforte von S. Bach und die Märchenerzählungen (Op. 132) für Pianoforte, Violine und Viola von Robert Schumann. Die zweite Soirée wurde mit dem Andante und Variationen aus dem Beethoven'schen Quartett Op. 18 Nr. 5 eröffnet, und brachte weiterhin Mozart's Es dur-Quintett für Horn, Violine, zwei Violoncelli und Baß. Sämmtliche Nummern der ersten und zweiten Soirée wurden von Mitgliedern unseres Dilettantenorchestersvereins in anerkennenswerth trefflicher Weise ausgeführt. In der zweiten Soirée hörten wir außerdem zwei Frauenchöre („Blanche de Provence“ von Cherubini und „Jäger Wohlgeimuth“ von R. Schumann) und eine Anzahl meisterhaft executirter vierstimmiger Lieder von Mendelssohn, Schumann und Franz. Frä. Bischoff aus Erfurt, eine Schülerin Blasemann's in Dresden, spielte das Mendelssohn'sche Smoll-Capriccio, zwei Stücke von Schumann und Chopin sowie Liszt's Ernani-Paraphrase mit großer technischer Fertigkeit.

Ein Hauptmoment unserer musikalischen Genüsse bildete natürlich die von einem so ausgezeichneten Künstlerpaare wie Hrn. und Frau v. Bronsart am 2. December veranstaltete Soirée. Gemeinschaftlich spielten dieselben Liszt's Arrangement des Lannhäusermarsches und Schumann's Variationen für zwei Pianoforte; Hr. v. Bronsart allein Beethoven's Sonata appassionata und Schumann's „Carneval“; Frau Ingeborg v. Bronsart dagegen Bach's italienisches Concert, Chopin's Notturmo (Op. 27) und Liszt's Rhapsodie Nr. 6. Schon das Programm zeigt von einem so feinen und gereiften Geschmack, wie ihn wenige Künstler documentiren. Ueber die vortreffliche, durchaus vollendete und das Publicum entzückende Ausführung noch Worte zu verlieren, dürfte überflüssig sein; genug, daß diese Bronsart'sche Soirée in treuer Erinnerung aller Musikfreunde Jenas bleibt.

Schließlich haben wir noch eines zum Besten des studentischen Gustav-Adolf-Vereins an Beethoven's Geburtstage (17. December) stattgehabten Concertes zu gedenken, in welchem (mit Ausnahme eines Chores von Lotti „Alle die tiefen Qualen“) sämmtliche Nummern von Beethoven waren. Das Es dur-Quartett Op. 18 und die Sonate pathétique wurden verdienstermaßen willkommen geheißen; eine eigenthümliche und schöne Wirkung rief auch ein Doppelchor „Die Vesper“ hervor, der nach Motiven aus Beethoven's Septett Op. 81 auf ein Th. Moore'sches Gedicht componirt ist.

**

Aus Darmstadt.

Gestatten Sie, daß den Städten, deren Kunstleben Sie in Ihren Blättern beleuchten und gerichtlich verfolgen, sich unsere musikalisch in vielfältiger Beziehung reich ausgestattete Residenz anschließe. Es erscheint dies um so mehr gerechtfertigt, als ein der früheren Stagnation entgegentretender Umschwung zu Gunsten des musikalischen Fortschrittes, wie er sich in einzelnen Kreisen bemerkbar macht, Anspruch auf Berücksichtigung Ihrerseits hat. Während nämlich früher das gediegenere hiesige Concertpublicum sich über einen der Mozart'schen und ersten Beethoven'schen Periode der Kunstgeschichte entsprechenden Standpunct nicht zu erheben vermochte und die betreffenden Dirigenten diesem Geschmack unterwürfigst huldigten, so daß selbst der geschmeidige Mendelssohn nur sehr theilweise dem hiesigen Publicum bekannt geworden ist; beweisen die lehtjährigen Programme und Aufführungen des hiesigen „Musikvereins“, welchem der angesehenste Theil des Publicums angehört, daß man sich von Seiten des Vorstandes und des Dirigenten dieses Vereines bemüht, den Forderungen der Zeit gerecht zu werden. Schon vor zwei Jahren gelang es dem Vexteren, Musik-Dir. E. A. Mangold, mit der Matthäuspassion von Bach, welche in dem letztverfloffenen Jahre wiederholt aufgeführt wurde, dem Fortschritte des musikalischen Verständnisses eine Bahn zu eröffnen. Die Wirkung des großartigen Werkes war die Verfolgung dieser Bahn von Seiten des Vorstandes des „Musikvereins“ und eine Theilnahme dafür von Seiten des diesem Vereine angehörigen Publicums. Nicht allein die Aufführung und Aufnahme des neuen Oratoriums „Abraham“ von Mangold, welches hoffentlich auf dem in diesem Jahre dahier abzuhaltenden vierten mittelhessischen Musikfeste zur Aufführung gelangen wird, sondern auch die sämmtlichen der verfloffenen und diesmaligen Saison angehörigen Concerte des Vereines, sowie namentlich die dem Repertoire nach zur baldigen Aufführung bestimmten größeren Werke, unter welchen die Missa solennis und die neunte Symphonie sich befinden, zeigen, daß man in eine neue Phase musikalischer Auffassung eingetreten ist und sich nicht mehr damit begnügt, nur die leichtverständlichsten Werke unserer überall anerkannten großen Meister zu wiederholten Aufführungen zu bringen. Es bleibt übrig, daß man sich durch unbegründete Vorurtheile nicht abhalten läßt, das Publicum mit den Werken Schumann's und seiner Nachfolger, sowie denen von Liszt bekannt zu machen.

Unter den sämmtlichen Concerten dieses Winters gebührt den Musikvereinsconcerten und den Concerten des Hrn. Mangold der erste Platz. Ihnen schließt sich zunächst das Concert der Pianistin Wilhelmine Döring, einer Schülerin Liszt's, an. Das erste Musikvereinsconcert brachte den Mendelssohn'schen „Paulus“. Hinsichtlich der Ausführung verdient die bis ins Detail fein durchgeführte Auffassung und wirkungsvolle Wiedergabe der schönsten Chöre des ersten Theils, sowie die Ausführung der Tenorpartie durch den Hofsänger Wolters ganz besondere Anerkennung. In dem zweiten Concerte des genannten Vereines wurden die zwei ersten Theile des Weihnachtsoratoriums von Bach, drei gemischte Chöre von B. Schaezel, zwei Männerchöre von Mangold und Eiser, die Kreuzersonate von Beethoven und zwei Schubert'sche Lieder zur Aufführung gebracht. Das Weihnachtsoratorium fand, mit Ausnahme weniger Choräle, nicht die werthentsprechende Aufnahme, woran theilweise der Mangel der Mitwirkung eines Orchesters, theils das geringere Eingehen in den

Geist des Musikstücks Seiten der Repräsentanten die Schuld tragen mag. Bei allen übrigen Chören haben wir das Gegentheil des letzterwähnten Mangels als besonderen Vorzug hervorzuheben. Die Violinpartie der Beethoven'schen Sonate hatte Hr. Rupert Becker von Frankfurt, den Clavierpart eine Dame des Vereins übernommen. Den Vortrag der Schubert'schen Lieder durch Hrn. Wolters kann man meisterhaft nennen. Nicht allein seiner durchaus gebiegenen Gesangsbildung, welche auf großer musikalischer Befähigung beruht, sondern auch seinem ernstem Streben wird Hr. Wolters mit seinen schönen Stimmmitteln eine gesicherte Zukunft verdanken. Insbesondere muß ihm das hiesige Publicum für die Verbreitung der Kenntniß Schubert'scher und Schumann'scher Lieder, welche derselbe mit rühmenswürdiger Liberalität in die Concerte und Salons einführt, dankbar sein.

Aus dem Programme des Mangold'schen Concertes, in welchem der erste Theil des „Paulus“ wiederholt und außerdem einige Chöre von dem Concertgeber aufgeführt wurden, wollen wir als eine Novität nur das Schumann'sche Esdur-Quintett für Pianoforte und Streichquartett erwähnen. Trotz der Weglassung eines Theiles und des hinsichtlich des Ineinan-

dergreifens und des Anlehns der einzelnen Instrumente nicht fehlerfreien Vortrags erwarb sich das in seiner Art dem Publicum fremde Musikstück dessen Beifall.

In dem Concerte des erst kürzlich von Weimar zurückgekehrten Frä. Wilhelmine Döring excellirte besonders sie selbst durch den Vortrag der Polonaise von E. M. v. Weber, eines Präludiums mit anschließender Fuge von S. Bach und der Liszt'schen Phantasie „Les Patineurs“. Bei Anlegung eines künstlerischen Maßstabes müssen wir ein bei der sonstigen Vollendung der Leistung besonders auffallendes zeitweiliges Darüberhinspielen und den hier und da auftretenden Mangel einer compacten abgerundeten Technik rügen. Unser berühmter Contrabassist, Concert-M. August Müller, bewährte sich auch dies Mal wieder als seinem Ruf entsprechender Virtuos. Die Gesangspartien des Concerts waren von Frau Michaelis-Nimbs aus Mannheim, sowie den hiesigen Sängern Becker und Wolters übernommen. Während die beiden Letzteren sich durch den Vortrag Schubert'scher und anderer Lieder allgemeinen Beifall errangen, vermehrte man bei Frau Nimbs die frühere Wohlthönigkeit und Ausgiebigkeit ihres Organes.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 14. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 23. Januar, führte uns die königl. Dänische Hofopernsängerin Frau Caggiatti-Zettelbach zu, welche mit einer freilich etwas farb- und metalllosen Sopranstimme weder durch den Gesang eines Recitativ mit Arie aus „Jessonda“ von Spohr, noch auch durch zwei Liebevorträge (Compositionen von Marschner und Meyerbeer) in höherem Sinne befriedigende Leistungen zu bieten vermochte. Für den als Clavierspieler angemeldeten und auf dem Programm genannten Hrn. S. Ehrlich aus Frankfurt a. M. trat Frä. Mabeline Schiller aus London, zur Zeit Eleven des hiesigen Conservatoriums, ein und errang mit dem reizenden Smoll-Concert von Mendelssohn, das sie mit anerkannter Fertigkeit — öfters nur allzu hastig — spielte, rauschenden Beifall. Das Bedeutsame dieses Concerts waren aber die Orchesterwerke — Overture zum „Wasserträger“ von Cherubini, Concert-Overture von Julius Rietz und Robert Schumann's großartige Esdur-Symphonie in fünf Sätzen —, welche, in vorzüglicher Weise ausgeführt, einen sehr befriedigenden Eindruck machten, dem entsprechenden Ausdruck zu verleihen denn auch das Publicum nicht unterließ.

Leipzig. Die Aufführung des Riedel'schen Vereins am 26. Januar brachte in elf Sätzen älterer und neuerer Kirchenmusik viel Gutes, das Hervorragende davon durch die Vertreter der altdeutschen Kirchenmusik: Heinrich Schütz (fünfstimmige Arie „Alles hat Gott die Welt geliebt“), Michael Praetorius (vierstimmiges Weihnachtslied für Soloquartett, halben und ganzen Chor „Quem pastores laudavere“) und Johannes Eccard (Weihnachtsfestlied für zwei Chöre a capella „O Freude über Freude“). Diesem an innerem Gehalt ebenbürtig standen die beiden Sätze von Palestrina: „Gaudet in coelis“ (Antiphona zu vier Stimmen) und „Ecco quomodo“ (Responsorium zu vier Stimmen), namentlich der letztere, der zugleich in seiner Ausführung dies Mal wol die vollendetste Leistung des Vereins war. Der 8. Psalm von Benedetto Marcello (für eine Altstimme und einstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung), der „späteren venetianischen Schule“ angehörig, neigte sich, obschon auch z. B. im ersten Recitativ und anderwärts tief Eindringendes enthaltend, mehr schon der sinnlichen Klangwirkung zu, wogegen das Et incarnatus est und Crucifixus von Cherubini (achtstimmig für zwei Chöre a capella) an einer gewissen Sprödigkeit des Tonfuges kränkelte, welche die letzte künstlerische Freiheit des Ganzen beeinträchtigte. In

Betreff dieses Sages möchte jedoch Referent sein Urtheil nicht abschließen*). — Nach diesen Sätzen kam noch „religiöse Musik lebender Tonsetzer“ zu Gehör: religiöse Cavatine („Wenn auf dunklem Erdenpfade“) für eine Altstimme mit Begleitung, Text und Musik von Ferdinand Gleich (Manuscript), ein in Anlage und Haltung jedenfalls gut gelungenes Tonstück, dem Würde zuzusprechen ist; vierstimmiges geistliches Lied („Gieb dich zufrieden“) von Christian Fink (Op. 10, 5), sehr anmuthend durch Klangschönheit, sinnig und eigenthümlich zumal in der Schlusswendung des Sages, die wahrhaft schöpferischem Moment entsprungen; spanisches geistliches Lied („Que producira mi Dios“), componirt für Wechselgesang mit Begleitung von Gustav Flügel (Op. 43, 7), drei Strophen Text mit wechselnder Frage und Antwort, in Tönen wenige Tacte, rein und lauter, zutreffend in Allem, eine lothbare Perle; Psalm 24 („Lobet den Herrn alle Heiden“) für zwei Chöre a capella von Robert Franz (Op. 19), in vieler Hinsicht schwungvoll und großartig, ein Hymnus hier und da von Bach'scher Majestät und Herrlichkeit; nur leider dies Mal — nach so viel Vorhergegangenen und bei solch winterlicher Temperatur — auf gutes, fruchtbares Land nicht überall gefallen, weshalb der geehrte Verein um Wiederholung demnächst gebeten sein mag. — Mit dieser Skizzirung des Dargebotenen sei auch diese Aufführung des Vereines in die Annalen eingetragen, ihm zum Lobe, der Zuhörerschaft zu dankbarer Erinnerung. Frä. Tessier hatte den Solostück übernommen und leistete besonders im Marcello'schen Psalm Vorzügliches; der Sopranpart in dem spanischen geistlichen Liede von G. Flügel wurde von einer Dilettantin brav ausgeführt. Die Orgel spielte Hr. Robert Höpner.

Basel. Der hiesige „Gesangverein“ veranstaltete am 27. December vor. J. eine Weihnachtsaufführung, über die ich Ihnen zu berichten mir schon deshalb nicht versagen kann, weil der Thätigkeit dieses Vereines in Ihrer Zeitschrift bisher noch nicht gedacht wurde. Das Programm brachte aus dem 16. Jahrhundert vierstimmiges Weihnachtslied von L. Schröter, achtstimmige Motette auf das Weihnachtsfest von J. Eccard; aus dem 17. Jahrhundert sechsstimmige Motette auf die Geburt Christi von J. Stobäus, vierstimmiger Choral von J. Crüger; aus dem 18. Jahrhundert zweiter Theil des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach; aus dem 19. Jahrhundert erster Theil des Oratoriums „Christus“ von Mendelssohn. — Zwischen Nr. 2 und 3 fand sich noch Recitativ und Arie aus dem ersten

*) Wir möchten im Gegentheile diese beiden Sätze aus Cherubini's großem achtstimmigen Credo zu dessen vorzüglichsten Compositionen zählen.
D. Red.

Theile des Weihnachtsoratoriums: „Nun wird mein liebster Bräutigam“ eingefügt. Das Programm ward eingeleitet durch eine passende geschichtliche Auseinandersetzung, welche die Zuhörerschaft auf die einzelnen Nummern gehörig vorbereiten und ihr das Verständniß derselben erleichtern sollte und konnte. Die Ausführung selbst darf eine fast durchweg sehr gelungene genannt werden. Als besonders erfreulich dabei möchte ich herausheben, daß der Gesangverein auf die sonst übliche Zuziehung zahlreicher auswärtiger Künstler — für den vocalen und instrumentalen Theil — dies Mal verzichtet hatte. Nur Hr. Julius Stockhausen, gerade auf Besuch hier anwesend, hatte die Bassoli im Weihnachtsoratorium gütigst übernommen. Wenn übrigens der Gesangverein die sehr anerkennenswerthe Maßregel einer gegen ehebem bedeutend zu nennenden Ermäßigung des Eintrittspreises künftig festhält und dadurch seine Concerte allgemeiner zugänglich macht; so ist gewiß zu hoffen, daß auch die großen Meister früherer Jahrhunderte von den hiesigen Kunstfreunden nach und nach werden besser verstanden und angemessener gewürdigt werden. Jedenfalls zeigte die am 27. December wirklich überfüllte ansehnliche Kirche zu St. Martin, daß es in Basel nicht an lebendiger Theilnahme fehlt dem edeln Streben des „Gesangvereins“ gegenüber, welcher sich vorzugsweise die Pflege geistlicher Musik angelegen sein läßt.

Dr. Ernst Hauschild.

Berlin. Noch nie hatten wir seit Jahren eine so stille Concertzeit, wie die letzte Hälfte des Januars sie uns brachte. Am 20. fand die dritte Soirée für Kammermusik der H. H. Zimmermann und Jul. Stahlnecht statt. Ein Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (Manuscript, Abur) von Adolf Stahlnecht, von den H. H. Zimmermann, Kammerberg, Richter und Jul. Stahlnecht gespielt, fand Beifall. Fast durchweg im Haydn'schen Styl componirt, schillert es doch auch zu öfters Weber-Wagnerisch. Der Finalsatz kennzeichnet durch seine contrapunctische Arbeit den tüchtigen Musiker. Franz Schubert's Es dur-Trio Op. 100, von den H. H. Gustav Schumann, Zimmermann und Jul. Stahlnecht vorzüglich und unter großem Beifall ausgeführt, hätten wir gern ganz, d. h. ohne mehrfache, bedeutende und nicht immer gut gewählte Streichungen gehört. Beethoven's großes Es dur-Quartett Op. 59 machte den Schluß. — Am 26. Januar fand endlich im königl. Opernhause das große Monstregesangsconcert der Berliner Männergesangsvereine zum Besten „der preussischen Flotte zum Schutze der deutschen Küsten“ unter Capell-M. Taubert's Leitung statt. Hr. Mücke's Saluum fac regem, Liebesfreiheit von Marschner, „Der frohe Wandersmann“ und „Der Jäger Abschied“ von Mendelssohn, Lohmer- und Matrosenlied von Taubert, Jägerchor aus „Coryanthe“ (mit Begleitung von acht Waldhörnern, Bassposaune und Tuba), „Blücher am Rhein“ von Reissiger und „Des Deutschen Vaterland“ von Reichardt wurden theils a capella, theils mit Orchester, theils mit Hornmusikbegleitung vorgetragen. Die 1500 Sänger nahmen, wie festgemauert, den ganzen großen Bühnenraum ein, welcher an seiner hinteren Front eine sehr schöne Flotten-decoration hatte. Im Ganzen gingen die Gesänge unter Taubert's umsichtiger Leitung meist gut und verfehlten auch theilweise unter den gegebenen Verhältnissen nicht ihre beabsichtigte Wirkung. Die meisten dieser Gesänge mußten unter rauschendem Beifalle da capo gesungen werden. Taubert's „Matrosenlied“ ist eine sehr schwungvolle Composition mit wirkungsvoller Orchesterbegleitung; es mußte auch da capo gesungen werden. Der Sologesang der Damen Köster und de Ahna, wie die meist löbliche Vorführung der Weber'schen Jubelouvertüre und der Beethoven'schen Egmont-Ouverture wurden ebenfalls sehr beifällig aufgenommen. Th. Kober.

Regensburg. Am 16. d. Mts. veranstaltete Eduard Graf Du Moulin, früher Schüler des Stern'schen Conservatoriums in Berlin und dann des Pr. Hauptmann in Leipzig, eine musikalische Soirée vor eingeladenen Zuhörern, in welcher er von Frä. Lina Meyer, Opernsängerin am hiesigen Theater, sowie den H. H. Beer (Violine), Ott (Viola), Pfeiffer (Violoncell) und Dietrich (Pianoforte) unterstützt wurde. Das Programm, dessen Nummern größtentheils dem zahlreich versammelten Publicum neu waren, eröffnete R. Schumann's Es dur-Quintett. Diesem folgten zwei Lieder des Concertgebers, von Frä. Meyer mit tiefem Verständniß gesungen; die Sonata appassionata, vom Concertgeber vorgetragen; zwei Lieder von R. Schumann und „Koreley“ von Liszt; zuletzt dessen „Préludes“, für zwei Pianofortes arrangirt. Die Versammlung, der Elite der hiesigen Gesellschaft angehörig, nahm sämtliche Pièces mit warmem Interesse auf und lohnte die Ausführenden durch reichen Beifall. Wie wir erfahren, beabsichtigt übrigens Graf Du Moulin, in nicht ferner Zeit ein Orchesterconcert zu geben, in welchem er, wie in der Soirée, ausschließlich Werke der Neuzeit zur Aufführung bringen will.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Jean Becker trat jüngst im Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater zu Berlin auf und concertirte am 27. d. Mts. zu Breslau.

Frä. Marie Gärtnner, herzogl. Gotha'sche Sopranistin, welche kürzlich in einem Hofconcert zu Löwenberg auftrat, hat zuletzt auch in Concerten zu Kopenhagen — in zwei Hofconcerten und im Theater —, in Kiel, Hamburg und Hannover sich hören lassen und wird in nächster Zeit Schwerin, Rostock, Stralsund, Danzig, Berlin, Breslau, Posen und später auch Petersburg besuchen.

Am Pester Nationaltheater, wo augenblicklich Wachtel neue Triumphe feiert, wird demnächst Frau Rosa Cisslag gastiren. Die Intendantur reflectirt als Ersatz für die abgehende Frau v. Pallosy auf Frä. Brenner in Prag.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Hofconcert zu Berlin am 23. d. Mts. gelangten unter Meyerbeer's Direction u. A. zur Aufführung: Walzerarie aus Gounod's „Faust“, gesungen von Frä. Lucca; Introduction und Hochzeitschor aus „Lohengrin“; Meditation über ein Präludium von S. Bach mit obligater Violine von Gounod, gesungen von Frau Köster, begleitet von Jean Becker.

In dem Concerte der „vaterländischen Gesellschaft“ zu Berlin am 23. Januar wirkten im gesanglichen Theile des Programmes Frä. Corner aus Wien und Hofopernsänger Stiegele aus München mit. Dr. Julius Alsteden spielte ein Salonstück eigener Composition und mit Dr. Herm. Zoppf ein von diesem componirtes großes Concert für zwei Pianofortes und Orchester. Das letztere war, nach der R. Pr. Z., „durch seine ebenso glänzende als zart melodische Gestaltung von bedeutender Wirkung und erwarb sich den reichsten Beifall.“

Ein Concert der k. k. Hohenzollern'schen Capelle zu Löwenberg am 23. d. Mts. brachte folgendes Programm: Es dur-Symphonie von R. Schumann, „Prometheus“ von Liszt, zwei Gesänge für gemischten Chor von M. Seifriz, zwei Chöre aus „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, Phantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Frau Huber.

Am 14. d. Mts. kam in Köln Schumann's Faustmusik vollständig zur Aufführung; die Faustpartie sang Stockhausen. Also gelangt auch noch im Gürzenich die „gemeine Sinnlichkeit“, welche ein Kritiker am Rhein in Schumann's Werken entdeckt, zu Ehren.

Die zweite Matinée für Pianofortemusik des Hrn. Aug. Buhl in Frankfurt a. M. fand am 26. d. Mts. unter Mitwirkung des Frä. v. Pfeilschifter aus Darmstadt und des Frä. Marie Palbreiter statt; in der ersten Matinée hatte Frä. Friederike Gollmich mitgewirkt.

Am 2. Februar begeht der „Musikverein“ zu Worms sein fünfzigjähriges Jubiläum und wird an diesem Tage Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“ zur Aufführung bringen.

In Bautzen wurde am 17. d. Mts. ein neues Orgelwerk vom Orgelbauer Kohl daselbst durch Hoforganist Joh. Schneider aus Dresden eingeweiht. Derselbe spielte u. A. Halleluja aus Händel's „Messias“ und eine variirte Durchföhrung des Chorales „Jesus meine Zuversicht.“

Am dritten Productionsabende des Dresdner Tonkünstlervereins gelangten Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von F. Gräbner, Septett für Blasinstrumente von E. Eisner und Octett von Mendelssohn zur Aufföhrung.

Das deutsche Theater in Paris unter Direction der Frau Ida Brünning-Schusella veranstaltete neulich eine Soirée, in welcher mit großem Beifall u. A. Mendelssohn's Duette „Wie kann ich froh und lustig sein“ und „Wasserfahrt“ sowie Liszt's „Koreley“, von Frau Brünning gesungen, vorgetragen wurden.

Neue und neuereinstudierte Opern. Am Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater zu Berlin wurde R. Gense's Operette „Der Musikfeind“ beifällig aufgenommen.

In Gotha ist eine Oper „Anna von Bretagne“ des Grafen Franz v. Gatterburg zu Salzburg zur Aufföhrung angenommen worden.

Gounod's „Faust“ ist in München mit großem Erfolge in Scene gegangen.

In Nürnberg gelangte am 13. d. Mts. eine Oper des dortigen Capell-M. J. F. Dupont, „Bianca Siffredi“ betitelt, zur Aufföhrung.

An dem Casseler Hoftheater stehen in nächster Aussicht: „Aloise“, Oper von Maurer, „Templer und Jüdin“ und „Jessonda“.

Am Théâtre lyrique in Paris ist eine Oper „Zamphira“ von Jul. Beer, dem Neffen Meyerbeer's, in Vorbereitung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Militairmusik-Dir. Carl Zabel in Braunschweig ist zum Musikdirector am dortigen Hoftheater ernannt worden.

A. Jaell hat vom Herzog von Meiningen die dem Sachsen-Ernestinischen Hausorden affiliirte goldene Medaille verliehen erhalten.

Vermischtes.

Die „Lausitzer Zeitung“ fordert auf, an Marschner's Geburtshaus zu Zittau (in der Fleischergasse) eine Gedenktafel anzubringen, wie eine solche das Geburtshaus R. Schumann's in Zwickau und das Friedrich Schöndorfer's in Waltersdorf ziert.

Das fünfte mittelhessische Musikfest wird im Sommer dieses Jahres zu Darmstadt abgehalten werden, und hat der Großherzog die Benützung des Hoftheaters für die musikalischen Aufführungen bereits bewilligt.

H. v. Kreißle's Biographie Franz Schubert's erscheint demnächst in zweiter Auflage.

Pasdeloup in Paris hat von den Mitgliedern seines Orchesters einen Becher aus getriebenem Silber mit den Namen der Sponsoren erhalten.

Im böhmischen Museum zu Prag sind jetzt altböhmische merkwürdige Musikinstrumente aufgestellt, welche neulich auf einem Kirchboden zu Neuhaus aufgefunden wurden. Diese Instrumente bestehen aus einem Stimmwerk von Bombards oder sogenannten Pommeren, einem Stimmwerk von sogenannten Sordunen oder Dulcianen oder Basanellis, dann einem an den antiken Lituus erinnernden Krummhorn oder Storto. Ein ganz besonderes Schaustück ist der Contrabaßpommer von der ansehnlichen Länge von neun Fuß. Dieses Kieseninstrument gehört ganz gewiß dem Anfang des 16. oder Ende des 15. Jahrhunderts an. Denn im Jahre 1539 fing sich unser jetziges Fagott bereits zu verbreiten an, welches der Domherr A. Fraasio zu Ferrara erfand, um dieses schwer practicable Kiesenbombardon entbehrlich zu machen. Es sollte die höchste Sorgfalt auf Erhaltung alter Instrumente, die sich noch irgendwo vorfinden, verwendet werden; denn leider hat die fahrlässige Zerstörung derselben bewirkt, daß wir von manchen Instrumenten, die noch im vorigen Jahrhundert gebräuchlich waren und z. B. noch von J. S. Bach angewendet wurden, kaum eine bestimmte Vorstellung und noch weniger ein Exemplar besitzen.

Der „Breslauer Zeitung“ entlehnen wir nachfolgende biographische Notizen über den Componisten der Oper „Faust und Margarethe“. Felix Carl Gounod ist geboren zu Paris am 17. Juni 1818; er studirte die Harmonie unter Reicha, Lesueur und Halévy und erhielt einen zweiten Preis 1837, hierauf den großen Preis der Composition 1839 und verweilte bis 1843 in Italien. Seine Vorliebe für Kirchenmusik veranlaßte ihn, die Villa Medici zu verlassen, um in das Seminar zu Rom einzutreten, und er dachte sogar daran, sich zum Prie-

ster weihen zu lassen. Nach seiner Rückkehr nach Paris war er während sechs Jahren als Capellmeister bei der Kirche der fremden Missionen beschäftigt. Er trat dort zuerst mit seinen Compositionen hervor. Einen bemerkenswerthen Erfolg hatte ein Hochamt, welches bei St. Eustache 1840 aufgeführt wurde. Im folgenden Jahre öffnete sich ihm die Große Oper, und durch die einflußreiche Vermittelung der Frau Pauline Viardot-Garcia wurden dort die meisten seiner Werke aufgeführt. 1847 hatte er sich mit der Tochter des Pianisten Zimmermann vermählt, und 1852 erfolgte seine Ernennung zum Vorstande der Gesanglehrerschule (Opheon) in Paris. 1857 wurde er mit dem Kreuze der Ehrenlegion geschmückt. Seine bedeutenderen Compositionen sind: 1850 Musik zu „Sappho“, lyrisches Drama in drei Acten; im Juni 1852 die Chöre zu „Ulysses“ von Ponfard, welche wesentlich zum großen Erfolge dieser Tragödie beitrugen; 1854 „Die blutige Nonne“, Oper in fünf Acten; 1850 eine Symphonie, „Die Königin der Apostel“ betitelt; 1855 und 1856 zwei andere Symphonien; dann die Cantate, welche bei Gelegenheit der Ankunft der Königin von England in Paris gesungen wurde. Im Jahre 1850 wurde im Théâtre lyrique seine Oper „Der Arzt wider Willen“ gegeben, später „Faust“. Endlich wird in wenigen Tagen die kaiserliche Musikakademie seine neueste Oper „Die Königin von Saba“ auführen.

Einem Artikel Etienne Jean Delécluze's im „Journal des Débats“ entnehmen wir nachfolgende interessante Details über die jetzigen Pariser Musikzustände: „Zahlreiche Symptome verkünden eine Rückkehr zum guten Geschmack. Seit mehreren Jahren hat die lange Zeit vernachlässigte Kammermusik die Gunst des Salons wieder gewonnen; und, Dank den Pasdeloup'schen Volksconcerten, ist sie auch dem großen Publicum aufs Neue zugänglich geworden und führt dem Circus der Champs-Élysées außerordentlich zahlreiche Besucher aus allen Classen der Gesellschaft zu. Es gelangt beseitigt nur classische Musik von Haydn, Mozart und Beethoven zur Aufführung, und das ganze Auditorium, selbst diejenigen, welche, nach ihren bisherigen Neigungen zu schließen, für die Werke so erhabener und feuchter Meister die geringste Empfänglichkeit zu besitzen scheinen, hören jene mit einem heiligen Stillschweigen an, welches Zeugniß von dem wahren Genuße und der gewaltigen Wirkung dieser Musik ablegt.... Der unbegrenzte Erfolg der Pasdeloup'schen Concerte entzückt mich um so mehr, weil ich fest überzeugt bin, daß, wenn man auch anderwärts an Stelle der lärmenden und tobenen Musik, die wir jetzt auf unseren großen Theater anhören müssen, Compositionen wirklich großer Meister vorzuführen sich entschließen wollte, in aller kürzester Zeit auch der Theil des Publicums zu einem gesunden umgewandelt sein würde, der sich jetzt noch nicht über die roheste Sinnlichkeit zu erheben vermag.... Im Conservatoire waren es doch nur immer einige wenige Glückliche, welchen allsonntäglich zur Läuterung ihres Geschmacks Gelegenheit geboten wurde; in dem weiten Raume des Circus auf den Champs-Élysées können aber Arme wie Reiche in Menge zu gemeinschaftlichem Genuße zusammenkommen, und schon sagt man, daß auch hier der Platz nicht lange mehr ausreichend sein werde.“

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Aus dem Verlage von C. Merseburger in Leipzig wird empfohlen und ist durch jede Buch- oder Musikhandlung zu beziehen:

Brähmig, Liederstrauß für Töchterschulen. 2. Auflage 3 Hefte. 10 1/2 Ngr.

—, Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. 10 Ngr.

Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. 9. Aufl. 1 Thlr.

—, Der Pianoforte-Schüler. Eine neue Elementar-Schule. Heft I. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.), III. & 1 Thlr.

—, Musikalischer Jugendfreund. Heft I. II. & 15 Ngr.

Frank, Taschenbüchlein des Musikers. Zwei Bändchen. 3. Aufl. 10 1/2 Ngr.

Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.

Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. 9 Ngr.

Widmann, Kleine Gesanglehre für Schulen. 3. Aufl. 4 Ngr.

—, Harmonielehre. 10 Ngr.

—, Generalbassübungen. 15 Ngr.

—, Lieder für Schule und Leben. 3 Hefte. 9 1/2 Ngr.

Euterpe, Eine Musikzeitschrift. 1862. 1 Thlr.

Im Verlage von C. F. KAHNT in Leipzig ist erschienen:

Baumfelder, F., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke f. Pfte. 2 1/2 Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4. & 12 1/2 Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Gelaufigkeit. Kleinmelodische Uebungstücke f. Pfte. Heft 1—4 & 15 Ngr.

Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.

Grütmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Vclle. od. Violine m. Pfte. No. 1, 2 & 15 Ngr. No. 3. 22 1/2 Ngr.

Handrock, J., Op. 24. Polonaise f. Pfte. 17 1/2 Ngr.

—, Op. 26. Etude de Salon p. Pfte. 12 1/2 Ngr.

—, Op. 27. Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.

—, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. 12 1/2 Ngr.

Knorr, J., Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. 10 Ngr.

Kullak, A., Op. 35. Repos d'Amour. Cantabile p. Pfte. 12 1/2 Ngr.

Listat, F., Pastorale. Schnitter-Chor aus dem entfesselten Prometheus f. Pfte. 17 1/2 Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 25 Ngr.

Pflughaupt, R., Op. 10. Valse-Caprice p. Pfte. 22 1/2 Ngr.

Leipzig, den 7. Februar 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 über 1 1/2 Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2 1/2 Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantzweinsche Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.

Ad. Christoph & W. Auhé in Prag.

Schröder Hug in Zürich.

Mathew Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 6.

Sechshundfünfzigster Band.

D. Wehrmann & Comp. in New York.

J. Schottensack in Wien.

Kud. Friedlein in Warschau.

C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente (Schluß). — Recensionen: Floboard Geher, Musikalische Compositionslehre. — Aus Darmstadt (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente.

Nebst einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Von

Rob. Eitner.

(Schluß.)

Während diese seltsamen Erfindungen bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein reichten, hatten zwei Männer, Schröter und Silbermann, den Tasteninstrumenten bereits eine Mechanik gegeben, welche sich im Wesentlichen wenig von unserer jetzigen unterscheidet. Christoph Gottlieb Schröter, Componist und Organist in Nordhausen (1699—1782), erfand 1717 statt der Riele und Tangenten den Anschlag mit Hämmerchen. Er nannte seine Erfindung Fortepiano, da man nach Belieben stark und schwach darauf spielen konnte. 1763 gab er eine Schrift darüber heraus: „Umständliche Beschreibung eines neu erfundenen Clavierinstrumentes, auf welchem man in unterschiedlichen Graden stark und schwach spielen kann.“ Diese Erfindung, die Saiten durch Hämmer anzuschlagen, sollen zu derselben Zeit noch zwei andere Männer: Bartolo Christofali, ein Florentiner, 1711 oder 1720, und Marius 1716 in Paris gemacht haben. Der Erstere nannte sein Instrument Cembalo martelletti; es soll besser und vollständiger gewesen sein, wie das Schröter's, doch habe ich nirgends etwas Genaueres darüber finden können. Marius nannte das feinige Clavecin à maillets. Diese gleichzeitigen Erfindungen gaben Veranlassung zu vielem Streite über das Prioritätsrecht. Wir dürfen wol, da wir Nichts über die weitere Ausbildung der eben erwähnten Instrumente hören, Schröter sein Verdienst als erstem Erfinder ungeschmälert überlassen. Leider besaß er nicht die zur praktischen Ausführung seiner Erfindung erforderlichen Mittel, und er überließ

dieselbe dem berühmten Orgelbauer Gottfried Silbermann in Freiberg (1683—1753), welcher sich derselben mit großem Fleiße annahm. Ablung giebt in seiner Musica mechanica 1768 eine genauere Abbildung dieser Mechanik. Sie hat viel Ähnlichkeit mit der jetzigen englischen, welche eigentlich nur eine Verbesserung jener ist. Der Hammer saß auf einer Querleiste und wurde durch eine Zunge, welche auf der Taste besetzt war, in die Höhe gestoßen; um ihn beweglicher zu machen, ließ er denselben auf einem Rädchen gehen, doch machte dies die Spielart sehr schwerfällig. Der Hammerkopf war mit starkem Glendeleber überzogen. 1721 zeigte Silbermann das erste Fortepiano Seb. Bach; doch dieser tabelte es, weil es sich zu schwer spiele, auch die Höhe zu schwach sei. Silbermann überwarf sich zwar deshalb mit Bach, doch suchte er die gerügten Mängel zu beseitigen und legte es darauf dem sächsischen Hofe vor, wo es großen Beifall fand. Friedrich der Große war ein eifriger Unterstützer Silbermann's; er zahlte ihm für ein Fortepiano 600 bis 700 Thaler.

Die erste Form der Fortepianos war die des Claviers; erst später gab ihm Silbermann die des Flügels. Doch war es länger und spitziger als jetzt und hatte einen Tonumfang von nur 4 Octaven. Die ersten Fortepianos sollen keine Dämpfung besessen haben, obgleich Ablung schreibt: „Der Ton muß auch wieder verschwinden, weil jede Hebe (die Leiste, welche von der verlängerten Taste im rechten Winkel durch die Saiten geht) ein Schwänzchen hat und auf demselben nach der Reihe ein Register von Springerchen befindlich ist, die nach ihrem Gebrauch Dämpfer genannt werden könnten. Sobald der Griff geschieht, berühren diese die Saiten mit dem Tuche, welches sie auf der Spitze haben, und verhindern das Nachzittern.“ Ablung hat es selbst nie gesehen; er schreibt es nur nach, wie er gesteht. Erst 1765 erfand Lenker in Rudolstadt die Dämpfung; Genaueres darüber findet sich nicht. Später gab ein Irländer einen anderen Mechanismus an, welcher sehr lange die irische Dämpfung genannt wurde.

Nach Silbermann's Tode verschwand die von ihm eingeführte Mechanik aus Deutschland und wurde von Zumpfe 1760 in England eingeführt, von wo sie später verbessert als englische Mechanik sich wieder in Deutschland einbürgerte.

Der schon genannte Joh. Andreas Stein zu Augsburg, ein Schüler Silbermann's, nahm neben seinen eige-

nen wunderlichen Erfindungen auch den Hammeranschlag auf; doch verwarf er die Stoßzungenmechanik. Er drehte den Hammer um, setzte ihn in eine Messingkapsel direct auf die Taste und erfand die Auslösung und den Fänger; anstatt der Elendshaut nahm er weiches Leder. Seine Mechanik hat sich als die Deutsche oder Wiener bis heute erhalten. Mozart schreibt seinem Vater aus Augsburg 1777: „Nun muß ich gleich bey die Steinischen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Claviere die liebsten, nun aber muß ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben, so ist halt der Ton in dem Augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist Alles gleich. Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 Gulden, aber seine Mühe und Fleiß, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor anderen eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind, da giebt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, mag man die Claves liegen lassen oder aus lassen. Die Machine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bei den Anderen. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.“

Die Stein'schen Pianofortes hießen lange Zeit „Mozartflügel“, ihr Umfang ging vom Contra F bis zum f. Nach Stein's Tode (1792) führte seine Tochter, Nanette, eine geschickte Clavierspielerin, das Geschäft weiter fort. Im Jahre 1794 verheirathete sie sich mit dem Musiker Andreas Streicher, dem bekannten Freunde Schiller's, und verlegte das Geschäft nach Wien. Streicher lebte Anfangs ganz seiner Kunst und überließ die Besorgung des Geschäfts seiner Frau; doch dies nahm einen solchen Aufschwung, daß er sich nicht mehr länger davon zurückziehen konnte, und so haben wir ihm hauptsächlich die feinere Ausbildung der Pianofortes zu verdanken. 1802 bis 1803 erfand er den verbesserten Anschlag von oben, womit schon früher von Anderen Versuche gemacht worden waren.

Einzelne Vervollkommnungen der Pianofortes verdanken wir noch den Gebrüder Wagener in Schmiedefeld, welche 1764 den Pianozug, jetzt Verschiebung genannt, erfanden. — J. C. Bulla verfertigte 1790 den Pedaltritt für den Fuß, um die Dämpfung leichter auf und ab zu heben. — Bape wandte im Anfang dieses Jahrhunderts als Belegung der Hammerköpfe, anstatt des Leders, Filz an. — Der Engländer Stodart suchte durch die Eisanspreizung der Stimmung größere Dauer zu geben.

Von Deutschland aus verbreitete sich das Pianoforte schnell über ganz Europa, und Deutsche errichteten in Paris und London ihre Werkstätten. Vor Allen verdienen die Gebrüder Erhard (jetzt Erard geschrieben) aus Straßburg erwähnt zu werden, welche 1770 oder 1780 in Paris eine Fabrik errichteten und 1794 auch in London ihr Geschäft er-

öffneten. Besonders Sebastian, der Oheim des berühmten Pierre, zeichnete sich durch die Erfindung des double échappement, doppelte Auslösung, aus (1833).

Es konnte nicht fehlen, daß man auch bei der Verbesserung ins Extrem gerieth und sich zwecklosen Spielereien widmete. Daniel Schubart erzählt mit vieler Anerkennung, daß sich oft zehn, zwölf bis zwanzig Jügte unter dem Fortepiano befinden, welche man mit dem Knie drücken konnte, um darauf die Töne der Flöte, Geige, Fagott, Glockenspiel, Pauke u. s. w. nachzuahmen. Man wundert sich, wie Männer von Geschmack an solchen Spielereien Gefallen finden und sie als etwas Schätzenswerthes aufstellen konnten, anstatt sie zu verwerfen und zu bekämpfen.

Die Hammermechanik wurde nicht nur auf die Flügelform angewendet, sondern verbreitete sich auch bald auf alle anderen Formen der Tasteninstrumente. Carl Lemme in Braunschweig verfertigte 1780 Fortepianos in der Clavierform; ebenso wandte schon 1742 H. N. Gerber den Hammeranschlag im Clavichtherium an und gab ihm den Namen Cabinetsflügel. Joh. Schmidt 1757 und Andr. Streicher 1824 suchten diese Form ebenfalls zu verbessern und nannten sie aufrechtstehende Fortepianos. Die Engländer cultivirten diese Form am Meisten und verfertigten sie in drei Formaten: große Form Cabinet, kleine Form Cottage und kleinste Form Piccolo.

Schon 1809 versuchte Wornum die Kürze der Saiten durch eine schräge Lage zu verlängern. H. Bape führte den Cabinetsflügel 1815 in Frankreich ein und nannte ihn Pianino, welches wieder von Ignace Pleyel und Kalkbrenner 1833 vervollkommenet wurde.

Die technische Ausbildung des Clavierspiels hielt mit den verschiedenen Stadien der Ausbildung und Vervollkommenung der Tasteninstrumente gleichen Schritt. Ein einfaches, getragenes Spiel ohne große harmonische Fülle und schwierige Passagen war den damaligen Kunstansichten entsprechend. Dabei bediente man sich einer Handhaltung und eines Fingersatzes, welcher uns in Bezug auf ihre Unzweckmäßigkeit, oft auch Ungeschicklichkeit, äußerst seltsam erscheinen. Der Daumen wurde nur bei Octavenspannungen benutzt, sonst ließ man ihn unter die Tasten herabhängen; ebenso selten benutzte man den 5. Finger, während man die mittelften drei Finger ausgestreckt hielt und mit ihnen auf den Tasten herumschlüpfte. Der älteste Schriftsteller, welcher uns darüber Nachrichten giebt, ist der schon mehrfach erwähnte Ammerbach (1571).

Er schreibt den Fingersatz der Conleiter so vor:

	f	g	a	b	c	d	e	f	f	e	d	c	b	a	g	f
rechte Hand:	2	3	2	3	2	3	2	3	4	3	2	3	2	3	2	3
linke Hand:	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	2	3	2	3	2	3

Diesen Fingersatz findet man bis ins Jahr 1730 und weiter hinaus ziemlich unverändert. Daniel Speer giebt im musikalischen Kleeblatt 1697 folgenden Fingersatz an:

	c	d	e	f	g	a	h	c	c	h	a	g	f	e	d	c
rechte Hand:	3	4	3	4	3	4	3	4	2	3	2	3	2	3	2	3
linke Hand:	2	3	2	3	2	3	2	3	3	4	3	4	3	4	3	4

In einem anderen gleichzeitigen Werke finden wir folgende Fingerübung:

rechte Hand:



linke Hand:



Obgleich nun im 18. Jahrhundert die ersten berühmten Clavierspieler Domenico Scarlatti, 1683—1757 (?), ein Neapolitaner, Fr. Couperin, ein Franzose, Th. Muffat, Fr. Händel 1685—1759, Joh. Mattheson 1681—1764 auftraten, so erlitt doch der Fingersatz keine wesentliche Verbesserung. Mattheson lehrt in seiner Generalbassschule von 1735 in folgender Weise:

	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c
rechte Hand:	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5
linke Hand:	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

	c	b	a	g	f	e	d	c	b	a	g	f	e	d	c
rechte Hand:	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1
linke Hand:	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4

Auch B. E. Maier schreibt ihn im Musit-Saal 1741 ähnlich vor; doch Lorenz Milzer scheint schon von den Intentionen Seb. Bach's geleitet worden zu sein und giebt den Fingersatz 1740 in seiner musikalischen Bibliothek so an:

	c	d	e	f	g	a	b	c	c	b	a	g	f	e	d	c
rechte Hand:	1	2	3	1	2	3	4	5	5	4	3	2	1	3	2	1
linke Hand:	5	4	3	2	1	3	2	1	1	2	3	1	2	3	4	5

Doch bei As dur und anderen Tonleitern mit mehr Vorzeichnung fällt er einerseits in den alten Fehler des Uebersetzens des vierten Fingers über den zweiten oder dritten zurück, andererseits aber wendet er den Daumen auch auf Obertasten an, z. B.:

	a	s	b	c	d	e	f	g	a	s	a	s	g	f	e	d	c	b	a	s
linke Hand:	5	4	3	2	4	3	2	1	1	2	3	4	2	3	4	5				

Seb. Bach (1685—1750) erzählt, daß er in seiner Jugend große Clavierspieler nur bei Spannungen den Daumen gebrauchen sah. Doch ihm konnte dies bei seiner natürlichen musikalischen Befähigung nicht genügen; er gab der Hand die richtige Haltung und dadurch jedem Finger seine naturgemäße Anwendung. Die unbewegliche Haltung und die Wölbung der Hand beim Spiel wurde allein durch ihn im 18. Jahr-

hundert maßgebend, welche in Mozart und Hummel und Anderen ihre höchste Ausbildung erreichte, während durch Clementi am Ende des 18. Jahrhunderts das höhere Heben der Finger und das Werfen der Hände gebräuchlich wurde. Wie weit Seb. Bach das Alte verwarf, ist schwer festzusetzen, da seine Söhne das Uebersetzen des 4. über den 3. Finger noch selbst gebrauchten. Doch von der Mitte des 18. Jahrhunderts an bricht sich der richtige Gebrauch des Daumens immer mehr Bahn.

Marburg stellt den Fingersatz 1765 schon ganz ähnlich dem unserigen auf; das Uebersetzen von 3 4, 3 4 zwar wendet er noch an, doch nur ausnahmsweise. 4 5, 4 5 verwirft er, im Nothfall läßt er noch 2 4, 2 4 zu; 2 3, 2 3 hält er für sehr bequem. — Ph. Em. Bach verwirft in seiner Anleitung zum Clavierspielen 1780 das Uebersetzen des 2. Fingers über den 3. und des 3. über den 2., doch 3 4, 3 4 läßt er gebrauchen und spielt auch selbst so. Unter Anderem sagt er auch: „man muß mit krummen Fingern und schlaffen Nerven spielen.“ — G. Türk schlägt den Fingersatz 1789 in C dur noch so vor: rechte Hand 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4, herab: 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2. Er sagt: „Friedemann Bach spielte einzelne Läufe mit diesem Fingersatz mit bewundernswürdiger Fertigkeit;“ doch gesteht er selbst, daß jener viel Übung erfordert. — Das Untersetzen nach der Obertaste war auch zu dieser Zeit noch nicht feststehendes Gesetz geworden; man wandte ihn oft an der unpassendsten Stelle an, wie Schulen aus dieser Zeit hinlänglich beweisen. Wie groß die Rathlosigkeit selbst unter den gebildetsten Dilettanten noch Ende des vorigen Jahrhunderts war, beweist uns ein Ausspruch Schubart's, welcher in seiner Aesthetik ein Mal ausruft: „Hätten doch Bach und Vogler den Fingersatz bei ihren Werken bemerkt!“

Eine durchgreifende Umgestaltung des Fingersatzes ist erst den Männern Mozart, Hummel, Clementi, Vogler, Czerny, Wölfl, Steibelt, Kalkbrenner und Anderen gelungen; ihnen verdanken wir es hauptsächlich, daß sich die neue Anschauungsweise endlich Bahn brach, durch welche der neuesten Technik die Wege zu ihren immensen Leistungen geebnet wurden.

Bücher, Zeitschriften.

Flodoard Meyer, Musikalische Compositionslehre in drei Theilen. Erster Theil: Das elementare Gebiet. Berlin 1862. A. Vogel & Co. Preis 2 Thlr.

Der Verfasser, königl. Professor der Musik in Berlin, hat bei Abfassung dieses Werkes vorzugsweise und zunächst an seine Schüler gedacht und wol nicht mit Unrecht geglaubt, daß ein Werk, welches ihnen frommt, auch für Andere brauchbar sein werde. So gab er denn seine Arbeit in Druck.

Sie ist eine ehrenwerthe. Will man aber von neu hinzukommenden Lehrbüchern in eine schon sehr reiche Literatur, als Grund ihres Erscheinens, auch etwas Neues haben, so ist des Neuen in diesem ersten Bande nicht viel und nichts Wesentliches. Vom alten Standpunkte aus betrachtet, hat das Werk wegen seiner Gründlichkeit Werth; vom neuen nicht. Dieser „neue“ ist aber hier nicht etwa als der Standpunkt einer „Partei“ gemeint; von dieser sehe ich ab. Es giebt jedoch Mancherlei in der musikalischen Theorie, das außer den Parteien liegt und von sämtlichen Theoretikern adoptirt

ist; was erst in neuerer Zeit, so z. B. von Hauptmann — der der neudeutschen Schule nicht angehört — aus dem Dunkel unbegründeter Regeln oder schiefer Anschauungen ans Licht der theoretischen Erkenntnis gebracht wurde, das von neuen Büchern im Fache der Harmonie zu berücksichtigen ist, das Geyer aber nicht berücksichtigt hat. Ganz vortrefflich jedoch ist dieser Band in seinem letzten Theile, welcher von der „Begleitungslehre“ handelt, die eine Frucht der eingehendsten Studien und Resultat langjähriger, geübter Lehre ist.

Daß Geyer's Buch auch außerdem noch viel Gutes, Wahres in gründlicher und faßlicher Darlegung enthält, sei hier gebührend anerkannt. Es betrifft dieser Ausspruch aber vorzüglich solche Punkte, die theoretisch „abgemacht“ sind, an denen nicht zu rütteln ist; wie z. B. die Accorde, ihre Verwechselungen und ihre Anwendung im allgemeinen Satzbau, das Satzweisen überhaupt, Modulationsgänge in ihrer praktischen Ausführung, wie auch Beispiele, welche Geyer in sehr annehmbarer Art zu formen weiß. Sein Begründen ist öfter unzulänglich, und wo der Verfasser sogar zu systematisiren glaubt, nämlich den untersten, zusammenhängenden Grund mehrerer Regeln oder sonstiger Satzungen und Gebräuche gefunden zu haben meint, ist seine Theorie wol gar unhaltbar.

Es sei erlaubt, eine Reihe von Stellen hier kurz zu besprechen, um das oben Gesagte zu belegen. Ich denke zuvor als selbstverständlich an, daß ich wohl weiß, wie hierbei nur der Einzelne dem Einzelnen gegenübersteht und daß mit meinen Bemerkungen dem Buche keineswegs ein absolut wahres Urtheil gesprochen ist. Möge jeder Andere das Buch nehmen und seine Meinung darüber sagen; ich wünsche der redlichen Mühe des Verfassers den von ihm gewünschten Erfolg.

Der Verfasser nimmt die Naturharmonie hier und da zur Begründung. Sie hat aber keine Beziehung zu dem Musikalischen. Der Mensch hat seine Harmonie nicht aus den mittlingenden Tönen einer vibrierenden Saite oder Glocke abgehört, sondern aus oder in ureigenem inneren Klingenhören und Musikmachen gefunden, gleichwie er die Laute seiner Sprache aus eigenem Geiste und nicht aus den Thierstimmen gefunden hat.

Trotz Geyer's Behauptung, Seite 105 oben, daß es nicht recht gelungen sei, die Molltonart in ein System zu bringen, ist dies dennoch von Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik“ (siehe daselbst: „Mollbreiklang“ und weiter: „Molltonart“) geschehen.

Die Tonleiter ist nicht unabhängig von jeder Harmonie, sondern sie geht aus den Tönen der Tonica mit ihren Dominanten hervor. Diese lagen als einigender Begriff zum Grunde, obschon man wol zuerst Melodien sang, ohne Accorde dazu zu haben. Ebenso liegt allen Erscheinungen der Natur das Gesetz und die Grundform zu Grunde, obschon man die Letzteren erst später findet. Darum hat der Verfasser meiner Meinung nach Unrecht, wenn er Seite 106 sagt, die Harmonie sei aus der Tonleiter entstanden. Die Tonleiter ist sicher erst sehr spät gefunden, gleich dem Einmaleins, vor dessen Aufstellung gewiß schon manche richtige Rechnung gemacht worden ist. Diese hat sich ohne Zweifel auf dem Grunde richtiger Rechengesetze gebildet, bevor man diese ausgesprochen hatte.

Der „Nonaccord“ ist nicht Fünf-, sondern Vierklang, erst der „Septnonaccord“ ist aus fünf Tönen bestehend (S. 110.).

Seite 109 unten ist diese Begleitung der A-Mollleiter-töne



keineswegs acceptabel, und gewiß „begründet“ sich daher nicht der Septenaccord. — Wenn man

nicht so, in Dreiklängen, begleiten will

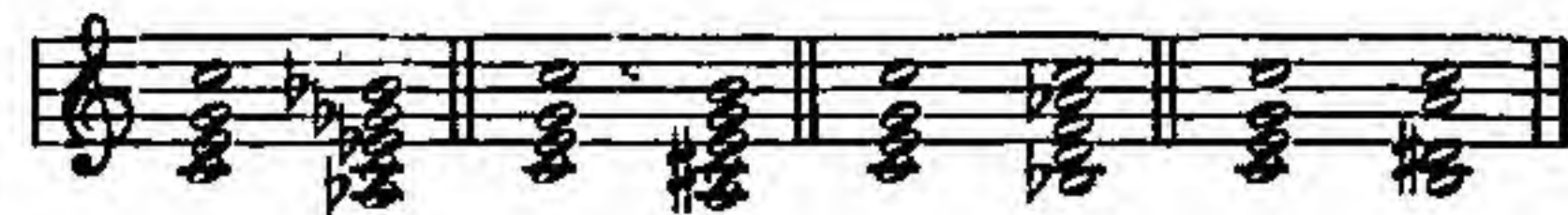


würde man untergis eine Verwechselung (oder Ähnliches) wählen müssen. Es wird hier nämlich die „Begleitung der Molltonleiter“ gelehrt.

Wo der kleine mollgemäße Nonaccord sich in den Dur-dreiklang auflöst, besteht (wenn auch nur momentan) die Mollburtonart; denn die kleine None kommt aus der Moll-Unterdominant (als deren Terz). Vergleiche S. 112.

In der Abhandlung der Molltonart-Nebenaccorde vermißt man die Begründung des übermäßigen Dreiklänges auf Stufe 3 mit der übermäßigen Quinte, welche die große Molltonleiter-septe ist.

Ueber die ersten vier Beispiele von Modulationen mit Septnonaccorden auf S. 137 war ich verwundert, denn die Accordsfolgen



enthalten doch in den beiden Außenstimmen zwar verbedte, doch böse Octavenfolgen, wenn auch nur einschließend. Die None ist hier schon fühlbar als Vorhalt vor der Octave des Basses in jedem zweiten Accorde, während die ersten Außen-töne bereits Octaven bildeten. Man könnte dort die wirklichen Augenoctaven freilich durch Fortschreitung des zweiten Bass-tones (z. B. um einen Dominantschritt) vermeiden; aber die Folgen haben dennoch innerlich etwas Incorrectes und sollten besonders in einem Lehrbuche (wo von großen Freiheiten am Wenigsten die Rede sein kann) nicht vorkommen.

Warum sollen die Dreiklänge B dur und A moll nicht auf einander folgen? Seite 140 berührt der Verfasser den Schritt mit Bezug auf Liszt's Graner Messe (woselbst die Accorde vorkommen) mit Verwahrung dagegen. So einzeln herausgerissen klingen sie mißlich, im Zusammenhange nicht. Liegen doch beide Dreiklänge in der einen Tonart B dur. Sie klingen nicht halb so übel, wie jene Nonaccorde von vorhin, und liegen obendrein formell correcter.

Seite 140 und weiter scheint die Enharmonik doch etwas zu früh und unvorbereitet zu kommen. Oder fußt der Autor auf dem temperirten System (in welchem es im Grunde keine wesentliche, sondern nur Namens-enharmonik giebt)? Das wäre dann der Standpunkt der theoretischen „äußersten Lin-ken“, zu welchem sich der Autor doch wol nicht bekennt. Die Enharmonik hätte müssen für sich besonders und etwas gründlicher zur Abhandlung kommen.

Die Oberdominantterz ist doch nicht immer „Leitton“ (S. 161.). Nur wenn im Folgeaccorde die Tonicaoctave vorkommt, will jene Terz allerdings gern als Leitton hineingehen. Wenn also die Folge G H D F und G H E vorkommt und dabei das H liegen bleibt, so ist das doch keine „Unregelmäßigkeit“ zu nennen.

S. 162 ist ein Accord mit des gis, in welchem das gis ein as sein muß, oder — der Autor bekennt sich zur „rothen“ Partei. U. s. w., u. s. w.

Ich will nicht den Leser ermüden und nun auch noch Allerlei herbeiziehen, das auf „verschiedenen Ansichten“ beruhen kann; in solchen Punkten fühle ich mich verpflichtet, den Autoren die ihrige nicht zu bemängeln. Ich glaube aber, die erwähnten Stellen sind wirkliche „Fehler“.

Diese werden indessen in der That durch die guten Eigenschaften des bereits als „Begleitungslehre“ erwähnten Theiles ziemlich aufgewogen, indem hier der Studirende mit so guter Art in das Satz- und Compositionsweisen eingeführt wird, daß er sicher Nutzen daraus zieht.

Die weiteren Bände sollen uns erst ein volles Urtheil über Floboard Geyer als Theoretiker geben, denn in diesem ersten Bande behandelt er nur, wie am Eingange gesagt wurde, „das elementare Gebiet“.

K.

Aus Darmstadt.

(Schluß.)

Von den übrigen Concerten dieser Saison verdanken wir zwei dem glücklichen Zufalle, welcher die Concertgeber in die hiesige Stadt geführt hat, während das dritte den Exklus der sogenannten philharmonischen Concerte für diesen Winter eröffnete. Es ist dies ein vom Capell-M. Schindelmeyer ins Leben gerufenes Musikinstitut, welchem ganzer Beifall zu zollen wäre, wenn man hinsichtlich der Aufstellung der Programme sich an geeigneter Stelle nicht durch Laune und Eigennutz, sondern durch die Interessen des Publicums und die Anforderungen, welche die Zeit nach Maßgabe der Kunstentwicklung stellt, leiten ließe. Die zwei ersten der eben erwähnten Concerte sind die von dem Mannheimer Männerquartette und dem Violinvirtuosen Jean Becker veranstalteten. Die selten gehörte Genauigkeit und Präcision der Einübung verschaffte den Leistungen des Quartetts reichlichen Beifall, und fanden besonders zwei Quartette unseres tüchtigen Landmannes H. Büchler durch die Schönheit der Harmonieführung gerechte Anerkennung. Hr. J. Becker begann mit dem dahier gegebenen Concerte seine Künstlerfahrt durch Deutschland. Er bewährte den

Ruf, welchen er sich auf seinen vorjährigen Reisen durch Frankreich und England als Künstler ersten Ranges erworben hat, durch eine unübertroffene Technik und eine Frische und Wärme der Auffassung, wie sie nur dem Genie gegeben ist. Leider wurde demselben durch Intriguen die Mitwirkung des Orchesters entzogen und damit eine Aenderung des Programmes herbeigeführt, welche das Publicum in keiner Weise befriedigen konnte.

Das erste philharmonische Concert, dessen Programm besser war, als die sämmtlichen des vorigen Winters, und welches deshalb zu Hoffnungen für die folgenden berechtigt, brachte die Pastoral-Symphonie von Beethoven, Schubert'sche Lieder, Theile eines Clavierconcertes von Hummel und die Jubelouverture von Weber. Die Orchesterstücke wurden mit der unter der Schindelmeyer'schen Direction gewohnten Präcision ausgeführt. Die Clavierpartie vertrat der junge Pianist Wallenstein von Frankfurt a. M., und wurde derselbe beifällig aufgenommen. Zu vermissen war bei ihm eine die Zierlichkeit der Technik für ein vollkommenes Spiel ergänzende Kraft. Das Auftreten der bereits seit Jahren vom Schaulpse abgetretenen Sängerin Frau Amand erregte gerechtes Erstaunen.

In dem großherzogl. Hoftheater, welches sich, was äußere Ausstattung und Ballet anbelangt, mit den ersten Bühnen messen kann, kamen zur Aufführung: 11 italienische Opern, 5 Meyerbeer'sche, 4 französische Opern, 3 Mozart'sche und 3 andere deutsche Opern. Von Novitäten wurden aufgeführt: 3 Mal der Gounod'sche „Faust“, „Der Geiger aus Tyrol“ von Genée und „Melusine“ von Schindelmeyer. Die Genée'sche Oper konnte sich keinen Beifall erringen, die mit Aufwendung alles äußeren Glanzes ausgestattete Schindelmeyer'sche dagegen wurde günstig aufgenommen und der Componist durch vielfaches Hervorrufen gefeiert. Ueber die letztere Oper werde ich Ihnen in meinem nächsten Berichte Näheres mittheilen. Auf dem Repertoire für die nächste Zeit sind dem Vernehmen nach die „sicilianische Vesper“ von Verdi und Wagner's „Tannhäuser“, welcher durch das bevorstehende Gastspiel Niemann's nach jahrelanger Unterbrechung wieder auf unsere Bühne gezogen wird.

X.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 15. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 30. Januar, brachte im zweiten Theile Beethoven's charaktervolle, klassische Musik zu Goethe's „Egmont“, die, Musikern und Publicum gleich geläufig, doch nie ihre tief ergreifende Wirkung verfehlt. Das Orchester löste seine Aufgabe mit erschütterlicher Hingabe; Hr. Hanisch vom hiesigen Stadttheater sprach den verbindenden Text von Mosengeil mit Ausdruck und dramatischem Effect — und so hätte man der Ausführung der Egmontmusik ungetheilten Beifall nicht versagen dürfen, wenn die Sängerin, Frä. Emmy Hauschild aus Berlin, welche den Vortrag der Lieder übernommen hatte, anderen als nur mäßigen Ansprüchen genügt hätte, so wie dieselbe — um dies vorgehend an dieser Stelle zu erwähnen — auch mit Mendelssohn's Concertarie und dem Gebet aus „Genève“ von Schumann kaum mehr, als einen Höflichkeitsbeifall errang. Den ersten Theil eröffnete ein wenig bedeutendes Werk, dessen

Hauptverdienst in der angenehmen Klangwirkung besteht: Symphonie in B dur von M. W. Gade. Hr. Davidoff, als hervorragender Vertreter des Violoncell anerkannt, spielte mit gewohnter Gediegenheit ein nach Form und Gehalt an die älteren Meister (Haydn — Mozart) erinnerndes Concert-Allegro in F moll von Bernhard Romberg und ein glänzendes Virtuosenstück von Servais „Souvenir de Spa“, dessen brillante Wiedergabe die Effect haschende Trivialität des gemeinlichen Inhaltes dieses „Concertstückes“ fast vergessen machte. Hr. Davidoff erntete namentlich nach dem zweiten Vortrage Anerkennung im reichsten Maße.

R. Leipzig. Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses fand Sonntag, den 2. Februar, statt und wurde mit einem Mendelssohn'schen Quartett (Op. 12 Es dur) eröffnet. Es gehört dieses Werk, wie manches andere dieses Meisters aus der Jugendperiode des Schaffens, zu denjenigen Erzeugnissen, die bei bescheidenem Inhalt vornehmlich durch sinnlichen Klangzauber wirken, dem Verständnisse sich spielend vermitteln und

eine heiter-sentimentale Stimmung anregen. Von besonders reizender Eigenthümlichkeit erweist sich der zweite Allegretto-Satz, der denn auch, wie wir vorausgaben, da capo verlangt wurde. Das darauf folgende prachtvolle Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Robert Schumann (D moll) erfährt eine minder befriedigende, ja — was den Clavierpart, durch Hrl. Hauffe vertreten, betrifft — eine geradezu mangelhafte Ausführung, die mitunter sogar mit dem Technischen zu kämpfen schien. Daß hiernach in Rücksicht der Auffassung und des Verständnisses und bezüglich einer lichtvollen Ausgestaltung gar Vieles zu wünschen übrig blieb, bedarf kaum der Erwähnung. Vermuthlich war die Clavierstimme in zu kurzer Zeit „einstudirt“ worden. Beethoven's F dur-Quartett (Op. 59), so freundlich wie großartig, beschloß die heutige Soirée, und hinterließ das herrliche Werk bei sorgfältiger und verständnißvoller Wiedergabe durch die H. H. Concert-M. Dreyschock, Röntgen, Hermann und Davidoff einen wohlthuenden und nachhaltigen Eindruck.

R. Leipzig. Am 4. Februar hatte Hr. F. v. Bronsart, dessen künstlerische Wirksamkeit als Dirigent der „Enterpe“ die allgemeinste und wohlverdienteste Anerkennung verdient, im Saale der Buchhändlerbörse ein Extracconcert veranstaltet. Dasselbe brachte, außer drei Liedern für Männerchor — Morgenlied von J. Kieß, Warnung vor dem Rhein von Gade und „Vöglein, wohin so schnell?“ von Rich. Müller —, welche von dem unter des Vorigen genannten Leitung stehenden akademischen Gesangsverein „Arion“ frisch und beifallswürdig vorgetragen wurden, nur Orchesterwerke von anerkannter Bedeutung, und als Novität für Leipzig die bereits bei Gelegenheit der letzten Tonkünstlerversammlung in Weimar vorgeführte Hymne „Germania“ für Männerchor und Orchester von Felix Draeske. Die zweifelhafte Aufnahme, welche die Productionen desselben mit Ausnahme seiner Lieder dort fanden, steht im frischen Andenken. Referent verzichtet, einer Arbeit gegenüber, die sich ihm zum ersten Male und zwar als etwas durchaus Eigen- und Fremdartiges zeigt, ein abschließendes Urtheil auszusprechen. Es geht ein großer, lühner Zug durch das Werk, das ein bedeutendes und ernstes Wollen und Können belundet, dessen Entfaltung und künftige Leistungsfähigkeit aber sich zur Zeit noch nicht berechnen läßt. Die Art und Weise von Draeske's tonkünstlerischem Schaffen, wie es sich speciell in der „Hymne“ äußert, beweist, daß er das Traditionelle in der Musik bezüglich des Ausdrucks und der Form bewußtvoll, aber rücksichtslos negirt. Jedenfalls erscheint die Vorführung des Werkes in Leipzig als eine verfrühte, während sie in Weimar die Tendenz der Versammlung vollständig rechtfertigte. Die Ausführung war im Ganzen eine lobenswerthe, die Haltung des Publicums eine sehr tactvolle. — Die übrigen Programmnummern: Euryanthen-Ouverture, Fest bei Capulet und Liebeszene aus „Romeo und Julia“ von Verlioz, sowie Beethoven's A dur-Symphonie fanden bei vortrefflicher Wiedergabe enthusiastische Aufnahme.

Dresden. Das hiesige Conservatorium für Musik, unter der Direction des Hrn. F. Hubor und der artistischen Leitung des Hofcapell-M. Dr. Kieß, hat seit ungefähr einem Jahre einen wesentlichen Aufschwung genommen und mit seinen Zöglingen so erfreuliche Resultate erzielt, daß uns eine eingehende Besprechung der Leistungen der Schüler, mit denen es an die Öffentlichkeit getreten ist, geboten scheint. Anlangend das Lehrercollegium, so sind demselben in Concert-M. Lauterbach, als erstem Violinlehrer, und Organist Merkel, als Lehrer des Orgelspiels, zwei vorzügliche Kräfte zugetheilt worden. Außerdem zählen zu demselben die königl. Kammermusiker Bähr, Ellwed (Violine), Kammervirtus Kummer (Violoncell), Kehl (Contrabaß), Fürstenau (Flöte), Fiebendahl (Oboe), Lauterbach (Clarinete), Herr (Fagott), Lorenz (Horn), Queißer (Trompete), Hofopernsänger Kisse (Gesang), Hofchauspieler Heine (Declamation), Muralto (italienische Sprache), Professor Leonhard (Pianoforte und Ensembleübungen), F. Döring (Pianoforte), Kammermusikus Kuhlmann (Pianoforte, Harmonielehre und Geschichte der Musik), Musik-Dir. Reichel (Compositionslehre), Organist Pfretschner (Chorgesang). Außer der allgemeinen musikalischen Ueberschau unterrichtet Hofcapell-M. Dr. Kieß speciell die Schüler der ersten Classen in Composition, Instrumentation u. s. w. Alljährlich zwei Mal finden im Institute allgemeine Classenprüfungen sämtlicher Zöglinge, ferner alljährlich eine Hauptprüfung vor den hohen Protectoren der Anstalt, Sr. königl. Hoheit dem Kronprinzen Albert, dem hohen Ehrenvorsand, Sr. königl. Hoheit dem Prinzen Georg, Herzog zu Sachsen, statt, welcher auch Se. Majestät der König Johann und die übrigen Glieder des Königshauses beizuwohnen pflegen. Für einen größeren Zuhörerkreis aber werden im Winterhalbjahr jeden Monat zwei Mal Abendunterhaltungen veranstaltet. Von den Musikstücken, welche dabei aufgeführt wurden, seien als be-

sonders hervorzuhobende folgende genannt. Für volles Orchester: Ouverture zu „Cosi fan tutte“ von Mozart, Ouverture zu „Iphigenie“ von Gluck, Symphonie (D dur) von J. Haydn, „Der Gang nach dem Eisenhammer“ von A. Weber mit Declamation; Ensemble-sätze, Concerte für Clavier: von Mozart (C dur), E. M. v. Weber (F moll), Moscheles (G moll), S. Bach (für zwei Claviere), außerdem Concerte für Clarinete (E. M. v. Weber — F moll), Violoncell (Kummer) u. s. w. Octett und Quintett von Beethoven, Serenade (Blasinstrumente) und Quintett von Mozart, Quartetten und Trios von Haydn, Mozart, Beethoven u. A. Arie aus dem „Nachtlager von Granada“ von Kreutzer, Duett aus „Jacob“ von Meshul (mit Orchester); Soli: Concertsätze für Clavier, Violoncell, Clarinete, Oboe, Horn und Trompete von Mendelssohn, Kummer, Weber, Reißiger u. A. Gesang: Arien aus „Titus“, „Idomeneo“, „Figaro“, „Zauberflöte“, „Don Juan“, der „Schöpfung“, aus „Paulus“ u. s. w.; Chorgesang: Chöre aus dem „Messias“ von Händel, den „Jahreszeiten“ von Haydn, „Salvum fac regem“ von J. Kieß, „Vater Unser“ von F. Döring u. s. w. Die Ausführung sämtlicher Piecen war lobenswerth, die einzelner vortrefflich. Unter den Pianofortespielern zeichneten sich aus die H. H. Schmoll und Dittich, die Damen Buhrig und Freitag; unter den Violinspielern die H. H. Niehr und Haase; unter den Violoncellisten die H. H. Wellmann und Kummer; unter den Bläsern die H. H. Niehr (Oboist) und Demnig (Clarinettist); als Sänger berechtigt Hr. Mag Stägemann zu bedeutenden Hoffnungen, und die Damen Ziller und Buhn leisten bereits sehr Anerkennenswerthes. Als Declamatoren excellirten die H. H. Schiller, Stägemann und Mitterwurzler. Besonderes Lob verdienen sämtliche Ensembleleistungen, namentlich das wadere und discrete Zusammenspiel des jugendlichen Orchesters, dessen Mittel vollkommen ausreichen, fremder Mitwirkung zu entbehren. Wir schließen mit dem Wunsche, daß sich das Institut nach wie vor der allgemeinen Gunst und des besonderen Vertrauens zu erfreuen haben möge. Paolo.

Wien. Der Cyclus der Kammermusiksoirées, welche von den Mitgliedern der hiesigen Hofoperncapelle, Hoffmann, Steiner, Seitz und Moser, im Salon Ehrbar veranstaltet wurden, ist mit dem 19. Januar abgeschlossen, und wir können über diese neben der Helmesberger'schen als Nebensonne glänzende Quartettgesellschaft unser Urtheil abgeben. Lassen Sie mich vorerst des Verlustes gedenken, der das Hoffmann'sche Quartett durch den Tod eines strebsamen Mitgliedes, Türl, betroffen hat. Es ist für einen erst im Werden begriffenen Körper keine Kleinigkeit, ein tüchtiges Mitglied zu verlieren. An dessen Stelle trat Hr. Seitz ein. Man muß aber gestehen, daß das Quartett, trotz dieses Verlustes, gegen die vorjährigen Leistungen in diesem Jahre nicht zurückgeblieben. Was zunächst das Programm betrifft, so finden wir dies Mal, neben den Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann und Mendelssohn, auch die Namen zweier jüngerer hiesiger Componisten vertreten, nämlich Goldmark und Dorn, deren ersterer durch ein Clavierquartett (C moll, Manuscript) und letzterer durch eine große Sonate Nr. 3, für Pianoforte und Violine (D dur, Manuscript) und durch ein Quartett Op. 55 (F dur, neu) vertreten war. Der Cyclus erstreckte sich auf vier Abende und brachte, außer den eben genannten neuen Werken, folgende Werke der älteren Meister: Haydn, Quartett Nr. 60, Op. 76 Nr. 4 (B dur); Mozart, Quartett (C dur) Nr. 17; Beethoven, Streichtrio Nr. 4, Op. 9 Nr. 3 (C moll). Füll ein zweites Beethoven'sches Werk, Quartett (F moll) Nr. 11, Op. 95, welches am letzten Abend vorgeführt werden sollte, wurde Mendelssohn's Quintett (A dur) Op. 18, und für dieses, welches auf die vorletzte Soirée angekündigt war, ein Trio von Mendelssohn (D moll) eingeschoben. Außer diesen beiden Werken war der Meister der Sommernachtsstraummusik noch durch ein Quartett (Es dur, Op. 12), ferner durch die große Sonate für Piano und Violoncell (D dur) vertreten. Schumann glänzte durch ein Quartett Nr. 2, Op. 41 (F dur) und durch ein Trio Nr. 1, Op. 63 (D moll). — Wenn ich diesem Programme im Ganzen meine Anerkennung auch nicht versagen kann, so muß ich doch bemerken, daß ich mit Bedauern den Namen Volkman vermisse; und wenn es mir gestattet ist, einen speciellen Wunsch hier auszudrücken, so möchte ich die Mitglieder des Hoffmann'schen Quartettes hiermit auf das Quintett des Concertmeisters Carl Müller in Meiningen aufmerksam machen, welches ich bei der Weimarer Tonkünstlerversammlung kennen zu lernen Gelegenheit hatte, und welches durch die reiche Erfindung, durch die Vollständigkeit der Motive gewiß bald auch hier sich einer großen Beliebtheit erfreuen würde. Von einem weiteren Eingehen auf die Werke der älteren Meister absehend, wende ich mich zu den jüngeren Componisten Goldmark und Dorn. Das Clavierquartett von Goldmark ist eine Jugenarbeit, welche der

Verfasser selbst nicht mehr rechtmäßig anerkennen wird. Sehr begreiflich bei einem Componisten, der sich zu der Höhe einer solchen Composition aufgeschwungen, die wir in diesem Jahre bei Sellmesberger und im vorigen Jahre in des Componisten eigenem Concert zu hören Gelegenheit hatten. Sie haben über dieses kleine Meisterwerk schon ein Urtheil gebracht. Aber abgesehen von dem Fortschritte, den der Componist bis dahin gemacht, von der inneren Läuterung und Klärung, die er bis dahin in sich vollzogen, ist das erstgenannte Clavierquartett doch immer noch eine anständige Arbeit, freilich ohne bedeutenden Gehalt. Am Gelungensten ist das Scherzo, und im Ganzen ist das Quartett sehr dankbar für den Clavierspieler geschrieben, welcher Aufgabe sich Hr. Dinkel, der den Clavierpart spielte, auch sehr ehrenvoll entledigte. — Ueber Dorn habe ich im vorigen Jahre mich etwas ausführlicher ausgesprochen und kann auch heute noch auf mein damals abgegebenes Urtheil zurückweisen. Zwar macht auch Dorn bedeutende Fortschritte, aber diese sind bis jetzt nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen. Die beiden aufgeführten Werke seiner Arbeit gehören bereits der Vergangenheit an. Das Quartett ist dasselbe, welches im vorigen Jahre in dessen eigenem Concerte zur Aufführung kam und über welches die gesammte hiesige Kritik damals den Stab gebrochen. Es muß daher verwundern, daß z. B. Hr. Selmar Vagge, der sich vorigen Jahres über dieses Quartett entschieden ungünstig aussprach und es gänzlich verurtheilte, bei dieser Aufführung einen gewissen Fortschritt in Dorn's Entwicklung wahrnehmen will. Ein Fortschritt in demselben Quartett! — Die Aufführung sämtlicher Werke sowohl von Seiten des Quartettes als auch von Seiten der Mitwirkenden, Dinkel, Kremser, Treiber und Hilbert, muß rühmend hervorgehoben werden. Freilich hätte können Manches besser sein, Manches seiner nuancirt vorgetragen werden, allein es hatte der Quartettkörper in dieser Saison mit vielen feindlichen Mächten zu kämpfen. Trotz aller Launen des Zufalls wurden aber dennoch die vorgeführten Werke im Ganzen recht brav executirt, so daß man alle Ursache hat, sich über den Bestand dieser Quartettgesellschaft zu freuen, wenn man sie auch mit der Sellmesberger'schen nicht auf gleiche Stufe stellen kann. Die Mitglieder zeigen ein ächtes künstlerisches Streben, sie zeigen, daß es ihnen mit der Kunst Ernst ist; und wenn das Quartett mehrere Jahre bestanden und sich erst völlig eingespielt haben wird, dann läßt sich von demselben sehr Erstaunliches erwarten. Die Theilnahme des Publicums an diesen Soirées ist in einer Stadt wie Wien, wo man mit Musik überfluthet wird, begreiflicher Weise noch nicht sehr zahlreich.

Eduard Kulle.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bülow ist am 27. v. Mts. von seiner Kunstreise nach den Niederlanden in Berlin wieder angelangt.

Am 24. und 26. v. Mts. concertirte Alex. Dreyßhock in Prag.

Am 22. v. Mts. gab Frä. Marie Mössner in Triest ein Concert.

In einem Concerte von Emilie Steinfeldt zu Hamburg fand ein Pianist v. Holten durch den Vortrag des Chopin'schen E-moll-Concertes und einer Etude von Rubinstein begeisterte Aufnahme.

Der von Frn. Salvi in Wien verabschiedete Tenorist Morini wird sich in Brüssel mit der Merelli'schen Gesellschaft vereinigen.

Musikfeste, Aufführungen. Der Stern'sche Gesangsverein in Berlin führte zuletzt „Requiem“ von Kiel und die „Jahreszeiten“ auf.

In der vierten Soirée der H. H. W. Bargiel, O. v. Königs-löw, F. Derckum, J. Grünwald und A. Schmit gelangte des Ersteren Claviertrio in Es dur zur Aufführung; Frä. Emilie Genast theilte sich mit Liedervorträgen.

Capell-M. Marburg in Mainz gab zu seiner Abschiedsvorstellung ein Vocal- und Instrumentalconcert, in welchem u. A. der zweite Act seiner Oper „Der letzte Laurentin“ zur Aufführung gelangte.

Als ein berechtetes Zeichen von einer Frontveränderung gegen die neudeutsche Musikrichtung kann das Gerücht angesehen werden, demzufolge die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im April ein außerordentliches Concert zu geben beabsichtigt, in welchem Liszt's „Dante-Symphonie“ mit Chören zur Aufführung gelangen soll.

Neue und neuinstudierte Opern. Am 20. d. Mts. geht am Dresdner Hoftheater „Der fliegende Holländer“ neu in Scene; die nächste Novität wird W. Westmeyer's „Wald bei Hermannstadt“ sein, welche früher bereits am Leipziger Theater zur Aufführung gelangte und welche der Componist sowohl nach der vocalen, als instrumentalen Seite neu bearbeitet hat.

J. J. Albert's neueste Oper „König Enzo“ ist von der Intendant des Stuttgarter Hoftheaters zur Aufführung angenommen worden.

Bei der demnächst bevorstehenden Aufführung von Gounod's „Faust“ am Wiener Hofopertheater ist die Besetzung der Hauptrollen folgende: Faust, Hr. Ander; Mephisto, Hr. Dr. Schmid; Margarethe, Frau Dufmann-Maier.

In Schwerin gelangte eine Novität von Flotow „Wittwe Gräfin“, zur Aufführung.

Eine neue komische Oper von F. Verlioz wird mit den ersten Kräften der Pariser Opéra comique zur Eröffnung des neuen Theaters in Baden-Baden aufgeführt.

Musikalische Novitäten. Von H. Döring, Lehrer am Conservatorium in Dresden, erscheinen demnächst „Lyrische Stücke“ für Piano und Violine. Dieselben hatten sich, sowie sein Streichquartett bei deren Aufführung im Tonkünstlerverein, lebhaften Beifalls zu erfreuen. Ein „Vater Unser“ für gemischten Chor desselben Componisten fand bei der Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs ebenfalls die beste Aufnahme.

Literarische Notizen. F. Chrysander, der Biograph Händel's, beabsichtigt, „Zahrbücher für musikalische Wissenschaft“ herauszugeben, und soll deren erster Band zu Ostern erscheinen. Den Hauptinhalt bilden historische Abhandlungen, theoretische und ästhetische Betrachtungen, sowie Mittheilungen aller Art aus den verschiedenen Fächern der musikalischen Kunst.

Von dem 1860 bei J. J. Weber erschienenen Buche „Der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge“ von Louis Köhler ist soeben eine zweite, verbesserte und vermehrte Auflage erschienen. Der Inhalt ist folgender: „Die Wahl der Musikstücke“, „zur Unterrichtsweise“, „zur musikalischen Erziehung“, „das Vorspielen“, „das Auswendigspielen“, „das Bombastspielen“, „musikalisches Talent und Behandlung desselben“, „vom Ueben“, „die Unterrichtsstunde“, der Pedalgebrauch“, „Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl“. Außerdem 86 Aphorismen über Spiel, Lehre u. Nach der Vorrede sind die einzelnen Charakteristiken der Componisten ergänzt und die Rathschläge vermehrt worden; an neuen Aufsätzen hinzugekommen sind unter Aphorismen: „Kinderstücke“, „die Indifferenten“, die linke Hand“.

Aus dem Nachlaß des Hofrath Leichmann erscheint eine „Geschichte des Königl. Hoftheaters in Berlin“. Als interessante Beigabe ist die Auswahl von Briefen anzusehen, die dem Verstorbenen während seiner fünfzigjährigen Wirksamkeit von hervorragenden Männern, namentlich von Dichtern und Componisten, zugekommen waren.

Dr. Mettenleiter in Regensburg hat eine Biographie Joseph Haydn's vollendet, zu welcher er seit zwanzig Jahren Material gesammelt und welche in vier Bänden erscheinen wird.

Vermischtes.

In Folge des Austretens der Elbe hat vom 3. bis 6. d. Mts. das Dresdner Hoftheater geschlossen werden müssen.

Forini's Operngesellschaft ist factisch aufgelöst, und ihr Leiter hat sich aus Berlin entfernt.

Aus Hannover wird gemeldet, daß, da Hr. Niemann erklärt habe, nicht wieder in Opern aufzutreten, welche Capell-M. Scholz dirigire, dem Wunsche des Letzteren vom Könige nachgegeben worden sei, daß er keine Oper zu dirigiren brauche, in welcher Hr. Niemann singt.

Einiges Aufsehen erregt in Wien die Ernennung des Dr. Hansl zu Mitglied für musikalische Instrumente bei der Londoner Ausstellung.

In Brüssel beabsichtigt man die Gründung eines Musikvereines.

In Rom war bisher Donizetti's „Lucrezia Borgia“ verboten, weil Papst Alexander VI. ein Borgia und Vater der Lucrezia war. Jetzt ist die Oper oder wenigstens die Donizetti'sche Musik doch noch

zur Aufführung gelangt, und zwar hat man jener ein anderes Textbuch „Elisa Walton“ untergelegt: auch ein nicht zu unterschätzender Vorzug der bisherigen Opernmache.

Pasdeloup hat soeben einen neuen Cycles seiner Concerts populaires begonnen. Sämmtliche Pariser Journale sprechen sich in gleich anerkennender Weise über den Leiter dieser Concerte und über die Haltung des, wie die „Illustration“ sagt, „theils durch seine Natur, theils durch seine Bildung zum Verständnisse classischer Werke wenig geeigneten Pariser Publicums“ aus.

Dem französischen Staatsminister ist dieser Tage auf Veranlassung der Ernennung des Hrn. Emil Perrin zum Director der Opéra comique in Paris folgende Adresse übersandt worden: „Herr Minister! Gestatten Sie, Ew. Excellenz für die uns Allen hohe Befriedigung verschaffende Wahl des Hrn. Emil Perrin zum Director der komischen Oper unseren Dank auszusprechen. Die ausgezeichneten Erfolge, welche dessen frühere Verwaltung erzielte, sind eine sichere Bürgschaft, daß die Zukunft dieses Theaters und die Interessen der Kunst in den besten Händen sich befinden. Genehmigen Sie die Versicherung unserer aufrichtigsten Hochachtung. — Auber, Ambroise Thomas, Clappon, Ch. Gounod, Victor Massé, F. Bazin, Félicien David, Semet, Limnander, Duprato, de Saint-Georges, Sauvage, de Leuven, J. Barbier, Michel Carré, Cormon, Grisar.“

Vor einigen Tagen starb in London der reichste Pianofortefabrikant Englands, Thomas Broadwood; er hat 8,700,000 Frs., sein Fabrikgebäude nicht eingerechnet, hinterlassen.

Die musikalischen Vorbereitungen für die Eröffnungsfeier des Londoner Ausstellungsgebäudes sind dem Musik-Dir. Costa an der Königl. Oper in Coventgarden übertragen. Das Orchester wird 1800 Mitwirkende umfassen, darunter 400 Instrumentalisten, und unter diesen werden sich nicht weniger als 160 Blasinstrumente befinden, da der von Auber eingesandte Festmarsch fast ganz für Instrumente dieser Gattung componirt ist. Außerdem gelangen Festmärsche von Rossini — also hat sich der Meister doch noch dazu herbeigelassen — und Meyerbeer, nebst einer Cantate von Sterndale Bennett zur Aufführung, deren Text von Tennyson gedichtet ist.

Mozart's „Don Juan“ erlebte jüngst in Wien die 650. Vorstellung.

Der einstweilige Leiter der Münchener Hofbühne, Inspector Wilh. Schmitt, ist mit dem Titel eines Intendantenrathes zur Fortführung dieser Geschäfte bestellt worden.

Der Violinvirtuos Ernst und Salovy leben, Gesundheitsrückichten halber, in Nizza.

Der Pianofortefabrikant Pape in Paris hat ein neues Pianino in Consoleformat erfunden, welches nur 85 Centimeter hoch ist und alle sonstigen Ansprüche erfüllen soll.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Die neue romantische Oper:

„The Lily of Killarney“ (Die Lilie von Killarney)

nach Boucicault's berühmtem, mehr als 300 Mal in London aufgeführtem Melodram

„The Colleen Bawn“

von dem Verfasser selbst bearbeitet und für die Königl. Englische Oper in Coventgarden componirt

von

Julius Benedict

ist das ausschliessliche Eigenthum des Componisten für Deutschland. — Die resp. Theaterdirectionen, welche die Aufführung dieses Werkes beabsichtigen, sind gebeten, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden.

Julius Benedict,

Februar 1862.

2 Manchester Square London.

Compositionen von Woldemar Bargiel.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erscheint soeben:

Ouverture zu „Medea“

für grosses Orchester von
Woldemar Bargiel.

Op. 22.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Orchester-Stimmen 2 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

Früher erschienen in demselben Verlage:

Woldemar Bargiel, Op. 6. Trio (No. 1 in D moll) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

„, Op. 11. Marsch und Festreigen. Zwei Stücke für Piano, compl. 25 Ngr. Jede Nummer apart 12 1/2 Ngr.

„, Op. 13. Scherzo für Piano. 25 Ngr.

„, Op. 19. Phantasie (III.) für Piano. 1 Thlr. 17 1/2 Ngr.

„, Op. 20. Zweites Trio (in Es) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

Joh. Seb. Bach — Robert Franz.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen:

Arien aus der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Rob. Franz.

drei Arien für Sopran. 25 Ngr.

drei Arien für Alt. 1 Thlr. 5 Ngr.

drei Arien für Bass. 1 Thlr.

Cantaten von Joh. Seb. Bach im Clavierauszuge, bearbeitet von Rob. Franz.

No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.

Demnächst erscheinen:

No. 2. Gott fährt auf mit Jauchzen.

No. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss.

Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen von Joh. Seb. Bach mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Rob. Franz. 6 Hefte à 17 1/2 bis 22 1/2 Ngr.

Catalog antiquarischer Musikalien.

(No. 209. circa 2000 Nummern enthaltend)

ist durch alle Buchhandlungen, wie auch direct von mir gratis zu beziehen.

E. Weingart, Buchhändler in Erfurt.

AUFTRÄGE

auf Musikalien jeder Art (wo solche auch erschienen oder angezeigt worden) werden auf das sorgfältigste ausgeführt durch die Musikalienhandlung von
C. F. KAHNT in Leipzig.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Leipzig, den 14. Februar 1862.

Dem Leser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeitschrift 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Sammlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: E. F. Kuhn in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
H. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 7.

Sechshundsechzigster Band.

J. Neumann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Kub. Krieger in Warschau.
E. Schöfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Der Staat und die Kunst. Erster Artikel. — Recensionen: F. W. Schöke, Generalbass für Dilettanten; J. S. Vincent, Die Einheit der Tonwelt. Ueber ein Lexicon. J. D. Brachthuiser, Nouvelle Méthode pour le Piano à l'aide de transpositions. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Der Staat und die Kunst.

Von

F. Brendel.

Erster Artikel.

In meinem Vortrage bei der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung betonte ich die Nothwendigkeit einer Mitwirkung des Staates, wenn die Kunst der Gegenwart eines fortgesetzten Gedeihens sich erfreuen solle, und bezeichnete dieselbe als eine doppelte: eine mittel- und eine unmittelbare. Das Erstere ist der Fall, sobald die Kunst in den Gesamtunterricht aufgenommen wird, d. h. sobald man in ihr ein nothwendiges, nicht zu umgehendes Bildungsmittel für Alle, die auf mehr als gewöhnliche Bildung Anspruch machen wollen, erkennt; nach der zweiten Seite hin betheilt sich der Staat, indem er für Erhaltung und Weiterentwicklung bestehender Kunstanstalten sorgt oder neue begründet, wo das Bedürfnis es erheischt.

Es konnten dort, bei der Beschränktheit der zugemessenen Zeit, diese Grundgedanken nur berührt werden, ohne eine weitere Ausführung zu erfahren. Um jedoch klar herauszustellen, wie das dort Gesagte aufzufassen, bedarf es eines näheren Eingehens. Sprechen wir demnach zuerst von der mittelbaren Mitwirkung des Staates, die sich, wie gesagt, dadurch documentirt, daß die Kunst mehr als bisher auch an den, ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken gewidmeten Bildungsanstalten zur Vertretung gelangt.

Poesie und Kunst sind thatsächlich ein Hauptelement im geistigen Leben der modernen Völker. Ob mit ausdrücklichem Bewußtsein anerkannt oder mehr instinctartig gefühlt, immer mehr bewahrheiten sich jene Dichterworte: „Wer der Dichtung Stimme nicht vernimmt, ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.“ Was namentlich Deutschland und deutsches Wesen betrifft, so begreift jetzt fast wol auch der am Fernsten Stehende, daß der Schwerpunkt der Nation nach einer der wichtigsten Seiten hin in dem

liegt, was seine großen Dichter und Künstler geleistet haben. Weniger allgemein anerkannt, aber ebenso groß ist, was auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, der Aesthetik, seit dem vorigen Jahrhundert geleistet worden ist. Seit den Zeiten der Griechen und dem, was die großen Denker dieser Nation gelehrt haben, ist nichts Ebenbürtiges wieder geschaffen worden bis dahin, wo Deutschland die Aufgabe ergriffen und weitergeführt hat. Es kommt jetzt darauf an, diese Einsicht in immer weiteren Kreisen zu verbreiten; es wird nothwendig, die aufgehäuften Schätze der Gesamtheit immer allgemeiner zugänglich zu machen. Wie aber bisher die Dinge standen, blieb es fast gänzlich dem Zufalle überlassen, wie viel von dem herrlichen, durch unsere Denker errungenen Capital vertiefteren Kunstbewußtseins dem Einzelnen gerade zu Theil werden mochte, eben aus dem Grunde, weil der Unterricht darin nicht officiell anerkannt war. Das aber ist ganz dasselbe, als ob man Kirchen bauen und Geistliche anstellen wollte, ohne die Jugend in der Religion zu unterrichten, der Willkür eines Jeden und seiner zufälligen Vorbereitung durch Lecture von Büchern und Journalen es überlassend, was ihm vom öffentlichen Gottesdienst etwa zu Gute kommen dürfte, wie viel Verständnis er mitbringen, was er sich davon zu eigen machen könne. Allerdings besteht zwischen Religion und Kunst neben anderen der große Unterschied, daß die Erstere als umfassendes Gemeingut einem Jeden gleich nahesteht, sonach eine unbedingte Nothwendigkeit für die Gesamtheit ist; während die Kunst nicht mit dieser zwingenden Gewalt auftritt, nicht in diesem Grade einem allgemein menschlichen Bedürfnis entspricht und daher, mindestens zur Zeit noch, immer nur gesonderten, wenn auch noch so zahlreichen Kreisen angehören kann. Dafür aber ist auch der Religion eine viel umfassendere Berücksichtigung ohne Weiteres zuzugestehen; dagegen kann die Kunst befriedigt sein, sobald sie unter den Gegenständen des öffentlichen Unterrichtes überhaupt zur Vertretung gelangt.

So viel ist richtig: wenn der Staat für die Kunst thätig ist, wie dies thatsächlich immer der Fall war und in neuerer Zeit in noch erhöhtem Grade geschieht; wenn er speciell künstlerischen Zwecken gewidmete Anstalten begründet und erhält oder mindestens unter seine Protection nimmt: so schwebt das Alles doch so lange mehr oder weniger in der Luft, als nicht auch nach der anderen Seite hin, was den aufnehmenden, genießenden Theil des Volkes betrifft, für einen tüchtigen Unter-

bau, d. h. für entsprechendes Verständniß und für entsprechende Gestaltung der künstlerischen Verhältnisse gesorgt wird.

Ich glaube, daß es keine Schwierigkeit machen dürfte, die Wichtigkeit dieser Auffassung anerkannt zu sehen; und allseitig möchte zugestanden werden, daß es wünschenswerth sei, wenn für die Kunst auch in dem bezeichneten Sinne mehr gethan werden könnte. Die Schwierigkeit liegt hier allein in der Frage nach dem Praktisch-Möglichen; denn es sind manichfache Bedenken vorhanden, welche sich sofort entgegenstellen und eine Ausführung auch bei dem besten Willen scheinbar unmöglich machen. Getreu unserem früher bereits ausgesprochenen Grundsatz, daß wir vor allen Dingen praktisch werden müssen, sei denn auch hier diese Frage als die wichtigste, die jetzt zu erledigen ist, einer näheren Erörterung unterworfen.

Zunächst tritt uns hier der Einwand entgegen, daß, bei der ohnehin schon großen Ueberbürdung mit Lehrgegenständen, die noch fortwährend im Zunehmen ist, die Aufnahme eines neuen Unterrichtszweiges, der außerdem keine unmittelbaren Resultate für das Leben und die Erleichterung einer künftigen Existenz verspricht, kaum möglich und ausführbar sein dürfte. Es schließt sich hieran als zweites Bedenken die Frage nach Beschaffung der dazu erforderlichen pecuniären Mittel, welche bekanntlich zur Zeit gar nicht vorhanden sind. Weiter stellt der Mangel geeigneter Lehrbücher vielfache Schwierigkeiten anderer Art entgegen und endlich, für den Fall, daß alle diese Hindernisse beseitigt wären, läßt sich scheinbar mit vielem Grund noch erwägen: ob auch ein ausreichendes Interesse für solche Studien bei der Jugend vorausgesetzt werden könne, da die vorhandenen Erfahrungen derselben in der Regel kein allzu günstiges Zeugniß ausstellen, im Gegentheil überall mehr nur ein flüchtiges Neugierkeitsinteresse an der Kunst als Gegenstand des Tageslebens, sonst aber nur eine gewisse mattberzige Beschränkung auf das unmittelbar Nothwendige, das Brotstudium, zeigen.

Versuchen wir demnach eine Widerlegung dieser Bedenken, zeigen wir, wie mit verhältnißmäßig leichter Mühe die Schwierigkeiten zu beseitigen sind, legen wir dar, wie mit praktischem Geschick und gutem Willen auch unter den gegenwärtigen Verhältnissen viel mehr erreicht werden kann, als bisher erlangt wurde, ja wie sich alles Wünschenswerthe ins Werk setzen läßt, ohne den Aufwand außergewöhnlicher Mittel überhaupt nur zu beanspruchen.

Was zunächst die Ueberbürdung mit Lehrgegenständen betrifft, so könnte man im Allgemeinen auf den Rath verweisen, den Mephistopheles dem Schüler giebt: „Ordnung lehrt Euch Zeit gewinnen“, und schon eine getreue Befolgung desselben dürfte Ersprießliches in Aussicht stellen. Doch wäre im Ganzen damit immer noch sehr Wenig gewonnen. Es ist erforderlich, daß ich speciell nachweise, wie ich mir die Sache denke, um damit der Möglichkeit der Ausführung unmittelbar vorzuarbeiten.

Am Leichtesten dürfte eine etwas umfassendere Berücksichtigung der Musik an den Seminarien durchführbar sein, da diese Kunst schon jetzt einen obligaten Lehrgegenstand an denselben bildet. Neben Unterweisung im Praktischen aber wäre Geschichte der Musik zu berücksichtigen, und zwar in einer Behandlungsweise, wie ich dieselbe in meinen dahin gehörigen Schriften zu geben versucht habe, d. h. mit eingewebten Raisonnements, so daß damit zugleich die Grundlagen des Urtheils, die ästhetischen Principien zur Darstellung gelangen können. Ich verlange weiter Nichts, als daß ein Seminarist

ein Mal während seiner ganzen Studienzeit einen solchen Curfus vorgetragen erhalte, so also, daß Geschichte der Musik mit anderen nothwendigen Lehrgegenständen im Laufe der Jahre abwechseln könnte. Musik tritt im Vergleich zu den übrigen Künsten bei den Seminarien naturgemäß in den Vordergrund. Ob daneben auch noch den anderen, durch Zeichenunterricht, Geschichte der deutschen Literatur u. s. w., Berücksichtigung zu Theil werden kann, lasse ich dahingestellt. Es genüge, wenn wenigstens die Einführung in eine Kunst eine vollständigere ist. An den Seminarien sind zugleich die erforderlichen Lehrkräfte bereits vorhanden. Die Meisten der gegenwärtig angestellten Musiklehrer an Seminarien würden im Stande sein, der gestellten Forderung zu entsprechen. Wo es nicht der Fall, müßte bei erneuter Besetzung solcher Stellen darauf Rücksicht genommen werden. Der Nutzen aber, der durch diesen Unterricht gewonnen würde, bestände hier, wie aller Orten, darin, daß nach und nach das willkürliche Meinen, die Halbheit der Einsicht, das grundlose Geschwätz, mit dem wir auf musikalischem Gebiet noch so sehr zu kämpfen haben, beseitigt werden könnte. Es kommt stets darauf an, der Jugend erst eine bestimmte Unterlage zu geben, bestimmte Ansichten einzuprägen, bevor ihr erlaubt sein kann, überhaupt bestimmte Ansichten zu haben; denn was auf naturalistischem Wege von selbst nach dieser Seite hin sich bildet, ist Nichts als unzulängliche Halbheit. Ein begründetes Kunsturtheil ist jetzt nicht mehr möglich, ohne daß zuvor Klarheit in die Köpfe gebracht worden ist, ohne wissenschaftliches Fundament. Auf solche Weise aber würde die Kunst dem Volke erst wahrhaft zugänglich gemacht werden können.

(Fortsetzung folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Schütze, Friedr. Wilh. Generalpaß für Disertanten. Eine praktisch-theoretische Harmonielehre für sich bildende Pianofortespieler und deren Lehrer. Nebst einem Beispielbuche. Dritte verb. u. verm. Aufl. Leipzig, Arnoldische Buchhandl. 1860.

Obiges Werk hat bereits seine Dienste gethan, wie das Erscheinen der dritten Auflage beweist; es verdankt sein Glück ohne Zweifel der Traglichkeit des Lehrvortrags und seinem Beispielbuche, das für den Clavierspieler, der die gelehrte Harmonietheorie gern sofort im Spielen lebendig macht, sehr zweckmäßig ist.

Das Urtheil über dies Werk geht von Seiten des Referenten dahin: daß dasselbe auch jetzt noch für die Clavierspieler brauchbar, jedoch theoretisch sonst nicht von besonderem Werth mehr ist, weil sehr viele Lehrbücher auf gleicher Stufe mit ihm stehen; sie lehren die althergebrachte Theorie, werden aber den Fortschritten der neueren Zeit nicht gerecht.

So auch dieses sonst ehrenwerthe Werk, das seinem Inhalte nach anzugeben wol nicht nöthig ist; denn man findet denselben, dem Wesentlichen nach, in allen Harmonielehren. Statt dessen wollen wir einige Punkte beleuchten, welche der Verfasser vielleicht für eine spätere Auflage in Erwägung zieht, falls er unsere Bemerkungen richtig findet.

Ist die Elementarlehre sonst recht gut zu nennen, so sind die Accorbbildungen, ihre „Entstehung“, zu oberflächlich begründet.

Die Mollscala nur mit übermäßiger Secund (S. 55) zu geben, ist einseitig. Die musikalischen Theoretiker sollten in

derartigen Dingen an den Gebrüder Grimm, in ihrem großen (noch im Erscheinen begriffenen) Wörterbuche, ein gutes Beispiel nehmen. Die Wortbildungen, welche große Schriftsteller, von Luther bis Goethe, in ihren Werken feststehend gebraucht, gelten und werden aufgenommen. Solch ein Theoretiker von Polyhymnias Gnaden aber kann die Molltonleiter in den Werken aller Classiker in zweierlei Form gebraucht sehen und von der Musik entzückt sein: findet er in seinem Schadel keine Theorie dazu, dann tauchen die Classiker in dem Punkte Nichts. — Es ist erstaunlich. — In diesem Werk von Schüge soll nun, laut Seite 58, die Mollscala mit F...gis die „einzig richtige“ sein. Nun fragt sich, wer sich zu schämen hat und widerrufen muß: die Meisterreihe von Bach bis Beethoven und so weiter, oder ein gewisser Harmonielehrer (resp. „Irrelehrer“)?

Das „Beispielbuch“ hat übrigens die Accorde zc. in vorzüglicher Weise anschaulich und praktisch ausgebeutet.

Seite 69 ist zu erinnern, daß Stufe VI der Tonica doch nicht ferner steht, als Stufe V und IV. Warum man nicht mit A moll nach E dur hin „schließen“ kann, wolle der Verfasser nachschlagen in Hauptmann's „Natur der Harmonik“, unter dem Titel „Schluß“. Der Verfasser, der so Vieles nicht recht zu begründen weiß und sich viel zu einseitig bloß an das Gefühl hält, sollte das erwähnte Buch, das so vieles bisher Unbegründete der harmonischen Formen begründet, recht fleißig studiren.

In dem 91. Beispiele würde der übermäßige Dreiklang recht wohl „genießbar“ zu machen gewesen sein; dieser gute Accord sollte nicht so von dem Verfasser bei dem Schüler verdächtigt werden. Kann der Verfasser ihn nicht selbst gut anwenden, so hätte er den Accord doch in großen Meisterwerken recht oft genießbar finden können. (Vergl. S. 71 im Text unten.) — Nach Seite 77 soll auch der Septaccord C E gis H „unbrauchbar“ sein. Nun, brauchbarer als des Verfassers Begründungstheorie ist der Accord gewiß. Wolle er z. B. in Gluck's Overture zur „Iphigenie in Aulis“ den von Mozart hinzugefügten „Schluß“ nach dem unglücklichen Accorde durchsuchen; Mozart ist so klug, denselben trotz Fr. W. Schüge daselbst anzuwenden — und an anderen Orten mehr. Seb. Bach hat auch den Mollbreiklang mit großer Sept, A C E gis, recht gut gebraucht, und Andere haben dergleichen gethan. Wolle unser Autor selbst nachsuchen; er findet vielleicht noch mehr des Ueberraschenden.

Seite 79. Non- und Septnonaccord ist doch nicht einerlei.

Seite 80: „Die None im Bass kommt nicht vor.“ Ei, aber wenn nun trotzdem und alledem viele, viele Male in großen Werken? Der Verfasser wolle z. B. in der Egmont-Overture den Durchführungstheil untersuchen, da, wo das Thema im Bass (das unter E G C) vorkommt. Der Schüler wird freilich nicht bald in die Lage kommen, die None als Bass-ton zu gebrauchen — dergleichen kommt nur im „freien“ Satz zur Anwendung, nicht in Chorälen und Generalbassstudien. Aber man muß darum dem Schüler nicht weiß machen, dergleichen komme überhaupt nicht vor.

Seite 84. In „solchen Fällen“ besteht die Mollburtouart, z. B. in der Accordfolge H D F as und C E G.

Seite 86. DFH soll „uneigentlicher“ Sextaccord sein? Er ist allereigentlichster Sextaccord des verminderten Dreiklanges, der als solcher seiner Seite ganz eigentlicher vermindelter Dreiklang ist. — Es giebt schon genug schiefen Namensbezeichnungen (z. B. „falsche“, „übermäßige“, „verminderte“ Quint zc.), so daß man nicht noch mehr hinzufügen sollte.

Auf Seite 88 ist der übermäßige Sextaccord schlecht begründet. Derselbe beruht auf festem Dreiklang mit vermindelter Terz und vermindelter Quint, dessen Grundton Leitton nach der Dur-Oberdominant einer Moll-Unterdominant ist und von Letzterer die Terz und Quint nimmt. Z. B. C moll-System:

F-as C-es G-h-D (fis). Das fis ist Leitton nach der Tonart

G, zu fis gesellen sich aus C moll (dessen F austritt) as und C; so besteht organisch und urfest fis-as C, dessen übermäßiger Sextaccord as C fis heißt.

Die Empfehlung Seite 111, Clementi's kleine sechs Sonaten zum Modulationsstudium zu verwenden, ist nicht gut, weil die Modulation darin zu arm ist; seine größeren Sonaten, die Mozart'schen und andere sind mehr zu empfehlen.

Ueber Choralbearbeitungen spricht der Verfasser sehr gut; seine Anleitung dazu ist von Werth, ebenso annehmbar ist das, was er über Compositionsformen darlegt; Variation, Rondo, Etude, Sonate finden eine sehr faßliche Erklärung, so daß das Werk in diesen letzten Punkten, sowie in den zu Anfang dieser Kritik erwähnten, schäubar genannt werden darf. K.

Vincent, Heinrich Josef. Die Einheit der Conwest. Ein kurz gefaßtes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. Leipzig, Heinrich Matthes. 1862.

Es gehört dies Buch zu denjenigen, über welche ein Einzelner weder für, noch gegen aburtheilen kann; er vermag nämlich nur seine persönliche Meinung auszusprechen, ob ein neues System, das in sich sonst ohne bemerkbare Inconsequenzen ist, für den allgemeinen Gebrauch passend sei. Dies muß das Lebensschicksal des Buches, seine Aufnahme und sein Eingang — oder sein Untergang beweisen. Referent ist nicht für das System, wünscht aber gleichwol, daß auch von anderer Seite darüber Urtheile abgegeben werden.

Um den Generalbass, wie er bisher war, überflüssig zu machen, stellt der Verfasser drei neue Momente auf: Einheit, Solidarität, absolutes Intervall. Er fußt dabei auf dem, wie er sagt, „eingeführten“ temperirten System. Hierin finden wir hauptsächlich den Grundfehler des Buches; denn unserer Meinung nach ist das temperirte System nur bei Tasten- und Harfeninstrumenten, kurz auf Instrumenten mit schon fertigen Tonstufen eingeführt, um daselbst einen Nothersatz für das natürliche zu gewähren. Kein Chor und kein Streichquartett spielt in dem temperirten System, obwol es momentan sich demselben fügen kann. Der Geiger greift das G als Sept zu F etwas anders, wie als Leitton zu as; als Doppel-fis, das nach gis geht, ebenfalls anders, wenn auch in noch so geringen Unterschieden. In solchen Nuancen, deren es zahllose giebt, beruht das feinste Lebensgefühl der Musik. — Was der Verfasser Anfangs seines Buches „Einheit“ nennt, scheint uns eher „Begrenzung“ heißen zu müssen.

Wir können unmöglich das System hier entwickeln, sondern nur dem Verfasser für seinen Scharfsinn und seinen Eifer unsere Hochachtung zollen, wünschend, sein Buch rege recht viele Federn an. K.

Ueber ein Lexicon.

Lexicalische Arbeiten haben ihre Schwierigkeiten; das weiß ein Jeder, der sich damit beschäftigt hat. Bei keinem Buche ist wol ein solcher Aufwand von Zeit erforderlich, um das nöthige Material zusammenzutragen, als bei einem Lexicon. Umfaßt dasselbe Vieles oder, besser gesagt, Vielerlei, so kann die Arbeit unter Viele getheilt werden. Jeder liefert bestimmte Artikel oder bearbeitet ein kleines Feld, und der Herausgeber hat dann diese kleinen Ganzen zu einem größeren zusammenzufügen. Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn ein Lexicon in specieller Weise sich nur über ein bestimmtes Fach ausdehnt. Hier ruht die Arbeit auf den Schultern eines Einzelnen, da das Werk einen einheitlichen Geist athmen soll. Er muß nicht allein die Masse des Materials größtentheils selbst herbeischaffen, sondern alles ihm von fremder Hand Ueberlieferte muß dem Zwecke des Buches angepaßt und bearbeitet werden, um die Einheit nicht zu zerstören. Daß eine lange Reihe von Jahren dazu gehört, Alles zu sammeln, zu sichten, zu ordnen u. s. w. kann wol Niemand verwundern, wenn man bedenkt, daß oft tage-, wochenlang nach irgend welchen wichtigen Notizen gesucht werden muß.

Ein Lexicon dieser Art liegt uns vor in dem „Tonkünstler-Lexicon Berlins von Carl Freih. v. Ledebur, Berlin 1861.“ Daß ein tüchtiger Dilettant sich an diese mühselige Arbeit macht, wird ihm das musiktreibende Publicum sicherlich Dank wissen. Einem Musiker von Fach würde die nöthige Zeit dazu mangeln, — wenn ihm die Arbeit nicht geradezu widerstreben sollte. Das Werk ist ein sehr umfassendes. Es soll Alles aufgeführt sein, was von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart jemals von Musikern in Berlin gelebt hat oder daselbst geboren worden ist. Eine Sisyphusarbeit ist gewiß gewesen, die Legion von historischen und biographischen Werken, Zeitschriften, Tage- und Taschenbüchern u. s. w. in verschiedenen Bibliotheken durchzustöbern. Niemand wird den Verfasser darum beneiden, und wir glauben ihm gern aufs Wort, wenn er versichert, daß er seit vielen Jahren an dem Material gesammelt hat. Niemand wird ihn auch beneiden um die ausgedehnte Correspondenz, welche er geführt haben muß, um möglichst zuverlässige Nachrichten über noch lebende Künstler zu erhalten.

Zwei Klippen sind es jedoch, welche dem eifrigen Sammler hier sehr nahe liegen und nur mit großer Vorsicht zu vermeiden sind. Die eine ist das Zuviel. Es heißt doch wol den Begriff „Tonkünstler“ nicht möglichst, sondern zu weit ausdehnen, wenn der Verfasser Alles aufnimmt, was nur irgend in einer Beziehung zu Noten steht. Es wäre besser gewesen, ein Verzeichniß der Verlags- und Instrumentenhandlungen, Instrumentenmacher u. s. w., die doch nun einmal mit hereingezogen werden sollten, mit kürzeren oder längeren Notizen dem Werke als Anhang beizufügen, statt sie in Reihe und Glied zwischen die Tonkünstler zu stellen. Auch unter diesen hätte eine größere Sichtung Statt haben müssen. Wir glauben zwar nicht, daß sich der Zusammensetzer eines einzelnen Tones unglücklich fühlen wird, wenn er seinen Namen in einem Tonkünstler-Lexicon der Unsterblichkeit preisgegeben sieht; die Notabilitäten der Kunst aber werden sich nicht sonderlich geehrt fühlen, wenn sie ihren Namen auf derselben Seite prangen sehen mit einem andern, dessen Besitzer Abends tanzlustige Füße in Bewegung setzt, oder nur das Verdienst hat, Mitglied der Singakademie gewesen zu sein; wenn sie Kinder aufgeführt finden, deren reiche Eltern für gutes Geld irgend

eine Idee ihres Sprößlings ausarbeiten und drucken lassen können.

Die zweite Klippe liegt in den biographischen Notizen, welche aus der Hand der Musiker selbst hervorgegangen sind. Kein Künstler ist von Eitelkeit so ganz frei, daß er in seinem eigenen Leben Alles mit den rechten Augen ansehen könnte; beweist das doch selbst unser großer Dichtersfürst. Da heißt es nun die Epreu von dem Weizen scheiden, und das ist dem Verfasser nicht überall gelungen. Wer die Ehre haben will, in einem solchen Buche verzeichnet zu sein, muß sich gefallen lassen, daß seine Aufzeichnungen beschnitten und nach dem Zwecke zugestutzt werden; da darf keine Rücksicht auf Stellung oder Ruf obwalten. Mancher, von dem die Welt wenig Aufhebens gemacht hat, hält sich für ein Genie — und nicht einmal für ein verkanntes; das beweisen mehrere der kleinen Autobiographien.

Jede Seite des umfangreichen Buches aber zeugt von dem Fleiße und der Mühe, welche der Verfasser es sich hat kosten lassen. Vorzüglich werden die genauen Verzeichnisse sämtlicher Compositionen, namentlich der bedeutenderen Künstler, das Interesse der Kunstwelt erregen. Auch der Kunsthistoriker findet Vieles in dem Werke, wofür er sich dem Verfasser zu Dank verpflichtet fühlen muß.

A. W. Radowig.

Instructions.

Für Pianoforte.

Brachthuiser, J. D. *Nouvelle Méthode pour le Piano à l'aide de transpositions.* Liv. 1—8. Pr. 6¹/₂ Thlr. Amsterdam, Moothaan.

Wir sind vorliegendem umfangreichen, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeiteten Werke eine eingehendere Besprechung schuldig und halten es nicht für überflüssig, den Leser mit dem Inhalte desselben im Allgemeinen bekannt zu machen. Liv. I.: 12 Uebungen mit stillstehender Hand, auf Untertasten, innerhalb der Fünftöne (von A bis E). Die Uebungen Nr. 1—6 sind einzeltönig, während Nr. 7—9 den Terzenanschlag, Nr. 10 den dreistimmigen Accordanschlag auszubilden bestimmt sind; Nr. 11 hat die Uebung des Fingerwechsels auf einer Taste zum Zweck und Nr. 12 den wiederholten Tastenanschlag der einzelnen Finger bei Fesselung der vier anderen. Außerdem bietet das Heft 13 vierhändige, kleinere Uebungsstücke, bei denen die Primopartie im Umfange einer Quinte. Die Befingerung jeder einzelnen Note, wie es in diesem Heft geschehen, halten wir für unnöthig. Liv. II.: 5 sechszehntactige Uebungen mit fortrückender Hand, bei denen die Fortbewegung vermittelt wird theils durch Fingerwechsel auf einer Taste, theils durch das Nachsetzen einzelner Finger; zudem 7 vierhändige, kleinere Stücke. Liv. III.: 9 sechszehntactige Passagen mit Spannen der Finger, und zwar die acht ersten einzeltönig, die neunte in doppelgriffigen Terzen; sodann eine sechszehntactige Trillerübung mit Haltetönen und fortrückender Hand; endlich 6 vierhändige, kleinere Stücke. Sämtlichen Passagen dieses Heftes liegen Figuren im Umfange einer Sexte zu Grunde. Liv. IV.: 5 sechszehntactige Spannungsübungen mit fortrückender Hand, gebildet aus Figuren im Umfange einer Septime; drei davon sind einzeltönig, zwei in doppelgriffigen Terzen; außerdem 7 vierhändige Stücke. Liv. V.: Eine sechszehntactige erst

auf-, dann abwärts gehende Passage, Behufs der Erlernung des Ueber- und Untersehens; die zu Grunde gelegte Figur besteht aus den sechs ersten Tönen der diatonischen Durtonleiter in stufenweiser Anfeinanderfolge. Diese Uebung ist vom Verfasser in alle übrigen Durtonarten transponirt, und außerdem sind noch von demselben die Anfänge zu fünf Variationen derselben angegeben; zudem enthält das Heft 6 vierhändige Stücke. Liv. VI.: Eine sechszehntactige Passage mit Unter- und Uebersehen, welche aus einer Figur gebildet wird, die die sieben ersten, stufenweise auf einander folgenden Töne der C-Durtonleiter enthält und in alle übrigen Durtonarten transponirt ist; sodann 8 vierhändige Stücke. Liv. VII. enthält zunächst sämmtliche, mit Untertasten anfangenden Dur- und Molltonleitern in Octaven, und zwar zuerst durch eine, sodann durch drei Octaven; auf selbige folgen die mit Ober- tasten beginnenden Scalen in derselben Weise; an diese reiht sich eine sechszehntactige, in alle Durtonarten transponirte, aus der einoctavigen Tonleiter, durch Versetzung derselben, gebildete Tonleiterpassage. Liv. VIII. enthält Gänge und Passagen, die meist gebildet aus Figuren im Anfange einer Octave, zahlreiche Anfänge zu Variationen derselben und 10 kleinere Studien. — Mit dieser Uebersicht über die in dem Werke gedruckten Exercitien u. s. w. haben wir jedoch den Leser noch keineswegs mit Allem bekannt gemacht. Um seine „Neue Methode“ zu vervollständigen und zu einer „neuen“ zu gestalten, fordert noch der Verfasser von seinen Schülern eine Transposition der 12 im ersten Hefte verzeichneten Beispiele in alle übrigen 23 Dur- und Molltonarten, sowie eine Uebertragung der im 2., 3. und 4. Hefte sich findenden längeren Passagen in alle übrigen Durtonarten. Wir fragen nun: wo steht in dieser, von dem „premier Pianiste du monde“ S. Thalberg anerkennend beschrifteten „Neuen Methode“ das Neue, und wo die Methode? Es mögen der Zahl nach etwa gegen 700 Exercitien herauskommen, welche der Schüler nach des Verfassers Anforderung durcharbeiten hat; doch würden wir gegen diese ungeheure Anzahl immer noch Nichts einwenden, wenn der Schüler in systematischer Ordnung zum Besitz alles Wesentlichen des mechanischen Materials gelangte. Aber dies ist nicht möglich. In einigen Partien ist das Werk weit- und breitschichtig, doch fehlt demselben durchaus erschöpfende Gründ-

lichkeit. Im Gegensatz aber zu den Bestrebungen und mehreren bedeutenden, derartigen Werken der Gegenwart tritt dieser Mangel um so mehr zu Tage. Von einer Schule der Mechanik verlangt man jetzt, nach den zahlreichen und bedeutenden Vorarbeiten, weniger eine Vermehrung des mechanischen Unterrichtsmaterials, als vielmehr eine systematisch, methodisch geordnete Auswahl der zur Ausbildung der Technik erforderlichen Hauptübungen. Das Hauptziel der Mechanik, Weichheit aller Bewegungen und Geschmeidigkeit und Kraft aller beim Spiel thätigen Glieder und Gelenke, wird oft mehr durch die Art, als durch die übergroße Zahl mechanischer Übungen erreicht. Wenn schon die Gattungen von mechanischen Exercitien, aus denen der Verfasser vorzugsweise die seinigen wählt, nicht zur Genüge Vertretung finden, so fehlen in seinem Werke andere Gattungen gänzlich. Sehr unvollständig sind z. B. vertreten die Übungen auf fünf Tasten und die Passagen mit Nachsetzen der Finger; gänzlich überflüssig erscheinen uns die Übungen im 5. und 6. Feste; die Reihenfolge der Scalen ist rein äußerlich und unmethodisch; die chromatische Scala ist ganz vergessen; desgleichen ist gar nicht gedacht der Tonleitern in der Gegenbewegung, in Terzen, Sexten und Decimen; von Übungen im Fingerwechsel auf einer Taste ist eine einzige gegeben, und diese steht an unrechter Stelle; nach eigentlichen Trillerübungen sucht man vergebens; Accordanschläge und überhaupt Beispiele zu der unerläßlichen Ausbildung des Handgelenkes sind in dem Werke äußerst rar; Accorde in weiter Lage findet man gar nicht; die Auswahl von Accordpassagen mit Unter- und Uebersetzen der Finger u. s. w. ist gänzlich ungenügend; die diatonischen und chromatischen Scalen in Doppelgriffigen Terzen, Quartan, Sexten und Octaven fehlen ganz und gar; für das Octavenspiel finden sich keine besonderen Übungen u. s. w., u. s. w. Hieraus wird ersichtlich sein, daß das vorliegende lächerhafte Werk nicht schlechtthin den Namen Methode beanspruchen kann; und in den Beispielen selbst, die allerdings an sich ganz zweckmäßig, sowie in den dem Werke beigegebenen, solid gearbeiteten, gut klingenden, vierhändigen Stücken, in denen die durch die vorausgegangenen mechanischen Übungen erlangten Fertigkeiten, wenn auch nicht allein, wie es aber eigentlich der Fall sein müßte, Verwendung finden, wird man im Grunde nichts Neues erkennen. J. H.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Kreuzburg. Am 6. d. Mts. fand das in jedem Jahre sich wiederholende Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Gewandhauses statt und brachte in seinem zweiten Theile eine recht belustigende Aufnahme. „Bellazar“, Dichtung von Friedrich Rückert, componirt für Soli (in den Händen der Damen Hauswedell und Tessier sowie der HH. Otto und Sabbath aus Berlin), Chor und Orchester von Carl Reinecke. Das Programm eröffnete die Leonoren-Ouverture Nr. 3, welcher die von Hrn. Sabbath in vorzüglicher Weise wiedergegebenen Arie aus „Hans Heiling“ von Marschner „An jenem Tag da du mir Treu versprochen“, sowie Gmoell-Concert für Pianoforte von Moscheles — von Fr. Jenny Hering gespielt — folgten. Auch diese Vorträge fanden die freundlichste Aufnahme.

R. Leipzig. Im achten Concert des Musikvereins „Enterpe“ (für Kammermusik) am 11. Febr. hatten die Vorträge für Pianoforte und Gesang Hr. v. Bronsart und Frä. Auguste

Orken vom hiesigen Stadttheater übernommen. Die zur Aufführung gelangten Werke für Pianoforte — Concert Nr. 1., D moll mit Streichquartett-Begleitung, v. J. S. Bach; Sonate As dur, Op. 110. von Beethoven und R. Schumann's „Carnaval“ Op. 9 — stellen als Bedingung eindringlicher Reproduction an den Vortragenden die höchsten Ansprüche hinsichtlich künstlerischer Technik und geistigen Erfassens so verschiedenartiger Kunaufgaben und setzen selbstredend eine vielseitig durchgebildete, künstlerische Persönlichkeit voraus. Herr v. Bronsart hat dem entsprochen und bot dem Publicum Kunstleistungen im besten Sinne des Wortes. Die Wiedergabe der Beethoven'schen großen Sonate war ein Meisterstück edeln Vortrages, durch welchen das noch wenig bekannte, selten gehörte und schwierige Werk (schwierig für Spieler und Hörer) dem Publicum mit wunderbarer Eindringlichkeit vermittelt wurde. Nicht minder bedeutend, bravourmäßig und vollendet war der Vortrag des musikalisch-interessanten, reizenden „Carnaval,“ jenes jugendfrischen, geistsprudelnden Werkes, das seine Wirkung nie verfehlen wird, wenn es Leben gewinnt unter Händen, die seine enormen Schwierigkeiten sieggewohnt zu beherrschen vermögen.

Beide Vorträge des Hrn. v. Bronsart wurden sehr beifällig entgegengenommen. Das Bach'sche Concert erfuhr eine seinem formellen und inhaltlichen Wesen entsprechende Wiedergabe, die nur hier und da durch das begleitende Quartett, das seiner Aufgabe nicht vollständig Herr zu sein schien, beeinträchtigt wurde. Hr. v. Bronsart benutzte einen Flügel aus der Fabrik von Breitkopf u. Härtel. — Fr. Brenken sang mit wohlklingender Stimme, die zwar nicht durch Fülle und Gewalt imponirt, aber durch eine gewisse sanfte Lieblichkeit zum Herzen spricht (was sie besonders zum Liedervortrag geeignet erscheinen läßt), Ave Maria von Cherubini, „Am Meer“ und „Ständchen von Franz Schubert, sowie zwei ansprechende Lieder (Märzveilchen und „Schneeglöckchen läuten“) von Ferd. Gleich. Ihre Vorträge, die durch natürliche Anmuth und Lebendigkeit sympathisch berührten, fanden die freundlichste Theilnahme und lebhafteste Anerkennung.

Berlin. Die letzte Woche des Januar war in musikalischer Beziehung eine recht gesegnete, denn jeder Tag hatte das Seine aufzuweisen: Montag, der 26. Jan. die fünfte Liebig'sche Abonnements-Soirée im Meiser'schen Saale; Dienstag das Concert unseres beliebtesten Concert- und Kammerängers Hrn. von der Osten im Arnim'schen Saale; Mittwoch das glänzend ausgestattete Concert des hiesigen Gesanglehrers Hrn. Flögel im Arnim'schen Saale; Donnerstag das zweite Domchor-Concert unter Musik-Dir. v. Herzberg's Leitung im Saale der Singakademie; Freitag Saydn's „Jahreszeiten“ unter Professor Stern's Leitung im Saale der Singakademie. In dem Concerte des Hrn. von der Osten wirkten die HH. Jean Becker aus Mannheim, unser Sängerbubilar Zischke, Pianist Schlottmann und Fr. Malwine Strahl mit. Hr. von der Osten sang mit Anmuth und tiefer Empfindung Lieder von Beethoven, Laubert, Rubinstein (Persisches Lied) und Schlottmann. Die Biegsamkeit seiner Stimme in der Höhe könnte Manchem unserer Tenorsänger zur Norm dienen. In dieser Region seines Stimmregisters war das, was er gab, ein lyrischer Erguß des schönsten Portamentos. Als dramatischer Sänger ist er durch die Kleinheit der Stimme seiner Aufgabe nicht mehr gewachsen. Das bewiesen die Duette aus Mozart's „Entführung“ und „Dunquo addio“ von D. Nicolai. Hr. Zischke war durch Kraft und Schönheit der Stimme der jugendliche Domsänger voller Humor. Fr. Strahl besitzt vorzügliche Stimmmittel und weiß dieselben auch meist zu Gunsten des ästhetisch Schönen anzuwenden. Dennoch hat ihr Gesang mitunter etwas Aphoristisches, d. h. ihrem Gesange fehlt zeitweise der belebende Hauch, welcher die Tonverbindungen und die verschiedenen Tonnuancen als ein künstlerisches Ganze hinstellt. Hr. Schlottmann bewährte sich durch eigene Saloncompositionen, wie durch mehrere Nummern aus Schumann's „Kreisleriana“ als ein gut geschulter und solider Pianist. Der Geigenvirtuose Jean Becker spielte in diesem Concerte die „Elegie“ Viuztemps' und Kontski's hübsche, viel Lärmen um Nichts machende Caprice „la Cascade“ und in dem Concerte des Hrn. Flögel „Di tanti palpiti“ von Paganini. Rauschender Beifall und mehrfacher Hervorruf ward seinen meisterhaften Reproduktionen in beiden Concerten zu Theil. — Das Concert des Hrn. Flögel unterstützten außerdem noch die Damen Jenny Meyer und Anna Reiß aus Mannheim mit Gesangsleistungen und die HH. v. Bülow, die königl. Kammermusiker Santenberg (Flöte), Pohl (Clarinettist), Besser (Fagottist) und Grasemann (Hornist). Professor Stern hatte in bekannter Meisterschaft die Begleitung sämtlicher Gesänge am Flügel übernommen. Fr. Jenny Meyer sang eine Fändel'sche Arie aus dem „Messias“ und zwei Lieder „Stille Thränen“ von R. Schumann und der „Wassermann“, eine bedeutende und packende Composition Ghlert's. Fr. Reiß, eine Schülerin Garcia's, sang eine Rossini'sche Arie aus „Gazza ladra“ und zwei Lieder „Ich möchte ziehen in die Welt“ und „Wächlein, laß dein Rauschen sein“ von F. Schubert. Der Hauptvorzug dieser Sängerin besteht darin, eine starke und ausgebende Sopranstimme von der Natur erhalten zu haben. Hr. v. Bülow war wie immer groß und vielseitig in seinen Leistungen. Liszt's Faust-Walzer klang wieder ebenso mächtig als in seinem dritten Concert. Außerdem spielte er im Rubinstein'schen Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn den schweren Pianopart mit genialer Virtuosität. Enthält dieses Quintett auch einzelne außerordentliche Schönheiten; ist das Scherzo und namentlich der letzte Satz prächtig gearbeitet; so packt doch und fesselt dasselbe nicht durch seine Gesamtwirkung. Rubinstein, der sonst in Orchestersachen mit durchgreifender Instrumentalkenntniß zu schreiben versteht, erfindet hierbei Instrumentalfälle, die schnurstracks mit der Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente, ihrer Combination und ihrer Tonwirkung im Widerspruch stehen. Dies gilt ganz besonders von der Anwendung des Fagott und der

Flöte. Während die Letztere eine sehr untergeordnete Rolle spielt, wird das Horn fast zu einer Principalstimme schwersten Kalibers erhoben. Nur fünf Künstler per excellence, wie die oben Genannten, konnten dieses lang ausgespannene und schwierige Werk zu vollendeter Aufführung bringen, welche denn auch den Beifall des vollen Saales im Gefolge hatte. Der Concertgeber, Hr. Flögel, sang Mozart's „Aberlieb“ und zwei kleine Lieder eigener Composition mit gebildetem Vortrage. — In der zweiten Domchor-Soirée kamen zur Aufführung: Dixit Joseph von Orlandus Lassus (6 stimmig); Crucifixus (6 stimmig) von Lotti; Kyrie eleison (8 stimmig) von Calbara; Motette von J. M. Bach; Vaterunser für Männerstimmen von Brätorius; Weihnachtslied von Leonhard Schröter; Chor von E. G. Reißiger; Psalm 43 von Mendelssohn. Außerdem spielte in demselben der Pianist Hr. Schwaner den ersten Satz aus dem italienischen Concert von S. Bach und die Mozart'sche Phantasie in C moll. Wir waren verhindert, diese Soirée zu besuchen. — Die „Jahreszeiten“ kamen durch den Stern'schen Gesangsverein und die Liebig'schen Capelle unter Professor Stern's gebiegender Leitung zur Aufführung. Als der große, unsterbliche Sänger Hannchens und Lucas' unschuldige Liebe sang, hatte er bereits das 69. Jahr zurückgelegt; ein unvergeßliches Zeugniß, daß der Geist nicht altert. Es war seine reichste und letzte größere Arbeit. Die Ausführung der Ehre war ebenso präcis, wie durchweg gelungen und trug den Stempel sorgfältiger Vorbereitung. Fr. Malwine Strahl hatte schnell für Frau Bürde-Rey die Partie der Hanne übernommen. Sie sang dieselbe meist befriedigend, obgleich wir, in ziemlicher Nähe sitzend, von der Textaussprache sehr wenig verstanden. Auch die Auffassung des Spinnerliedes (aus Bürger's Gedichten entlehnt) und des Märchen's (aus der Weich'schen Uebersetzung von Annetts et Lubin genommen) wollte uns in dieser tremolirenden, weinerlichen Ausdrucksweise nicht immer zusagen. Den Lucas sang Hr. Otto mit wenigen Ausnahmen, wo wir größere Sicherheit und Prägnanz des Tones gewünscht hätten, künstlerisch. Ganz vorzüglich und in steter Steigerung, Vollenbetes zu geben, sang unser königl. Sänger Hr. Krause den Simon. Die Leistungen der Liebig'schen Capelle waren bis auf einzelne Kleinigkeiten recht lobenswerth. — Der Saal zeigte keinen leeren Platz. — Am 3. Februar hatte der königl. dänische Hosiopianist Rudolf Sæferst ein Concert im Säcilien-Saale der Singakademie veranstaltet. Zur Aufführung kamen von J. Seb. Bach: Präludium und Fuge (Es dur), Burlesca (A moll), Sique (B dur); von Schumann: Scherzo (B dur), Romanze (D moll); von Liszt: die riesige Don Juan-Phantasie und von Rub. Sæferst selbst: große Sonate (A moll) in vier Sätzen (Allegro con brio, Andante, Intermezzo religioso, Scherzo, Finale e Fuge a 4 voci), Fest-Polonaise und „Veslogatten fra Tistedalen“, norwegische Phantasie-Variationen. Nach diesem Concert kann ich mein vor zwei Jahren in d. Bl. niedergelegtes Urtheil mit voller Ueberzeugung bestätigen, ergänzen und erweitern. Sæferst ist eine ächt deutsche, denkende Künstlernatur, in welcher Gemüth, Phantasie, Geist und Kraft in der blühendsten Ausbildung sich entwickelten. Hat er sich mit riesenträftiger Hand und staunenerregender, fabelhafter Technik die Wunderschätze der alten und neueren Meister fleißig bemächtigt; so ist er nicht minder glücklich im Begriffe, einen Theil derselben wohlgeschichtet auf den Tempelstufen des Kunstheiligtums selbst niederzulegen. Auf solche Gedanken brachte mich die großartige, treffliche Sæferst'sche vierstimmige Sonate in A moll. Sie übertrifft die C- und Des dur Sonate (in einem Satze componirt) desselben Componisten. Enthielten der erste, dritte und vierte Satz in ihren genial und originell erfundenen Rhythmen und Themen mit ihren modulatorischen Durchführungen und Gegensätzen ausgezeichnete Glanzeffekte, die in der Perpetuum mobile-Fuge zu wahrer Bewunderung hinriß, (Letztere möchten wir wol auf dem Papier sehen); so wird man durch die schöne „Proghioria“ des zweiten Satzes fast unwillkürlich fromm gestimmt. Nicht minder genial sind seine norwegischen Phantasie-Variationen und seine Fest-Polonaise. Und daß zwei entgegengesetzte Clavierperioden sich freundlich berühren, gingen des Altmeisters J. S. Bach drei Clavierpièces und Schumann's Compositionen an dem bewundernden Hören vorüber. Vom aufrichtigsten Beifall mit Hervorruf verbunden, ertönte nach dem Spiele jeder Piece der Saal. Sæferst ist, neben dem entschiedenen Verase zum Componisten, als Schüler Liszt's, einer der gewaltigsten Claviervirtuosen der Gegenwart. Vor seinem kraftsprühenden Flügel (der in dem kleinen Saale fast zu gewaltig und mächtig wirkte) gleicht er einem feuerbeschwingten Reiter, der über unüberwindlich scheinende Höhen, über glühende Abgründe hinweg das schäumende Ross meistert. Zuweilen scheint es fast, als jagte er wild ins Weite; doch stets der riesigen Kraft und des festen Willens sich bewußt, geht es immer dem einen, schönen Ziele entgegen. Sobald Hr. Sæferst sich seines Zweckes entledigt, hier in dem

Hofconcerten aufzutreten, wird er auch in Leipzig, Dresden, Prag u. s. w. concertiren.

Lh. Rode.

Wien. Unter den jetzt zugkräftigen Virtuosenconcerten nehmen jene A. Dreyschod's die hervorstechendste Stelle ein. Ich habe diesem Künstler in Nr. 22 des 52. Bandes dieser Zeitschrift ein ausführliches Wort der Charakteristik geweiht, auf welches ich verweise. Den vorjährigen Leistungen Dreyschod's verglichen, möchte ich seine diesjährigen einerseits durchflärter, nach anderer Seite entfesselter, eigenartiger nennen. Herbed's Dirigentengeist und Geschick, sowie die frisch in das Zeug gehende Kraft seines an Jahren sehr jungen, an gründlicher Schulung jedoch ebenso manneskernigen Orchesters hat bei Dreyschod's Concerten wol die glücklichste, weil durchweg sieghafte Probe tüchtigen Könnens abgelegt. — Außerdem concertirte noch der auch Ihnen bekannte Grazer Pianist, Hr. Wilhelm Treiber. Gewandte, sehr klare, durchglättete Technik, Correctheit der Auffassung und Wiedergabe, Freisein von aller Brunnstucht, kurz gründlich musikalisches Können und objectiv treues Darstellen des erkorenen Stoffes kennzeichnen diesen Pianisten in vortheilhaftem Sinne. Die Romantik von Beethoven auswärts ist nicht sein Feld. Hier bleibt er nur äußerlich Angeeignetes, wenngleich in stets anständiger, doch unüberzeugender, daher eben nur nach gewisser, sehr beschränkter Seite hin sich haltender Gewandung. Treiber ist eben von Hause aus Formalist, wenn auch ohne Frage der befähigtesten Einer. — Frä. Betti Wiswe, Schülerin des Professors Bachs, ließ in einem selbstgegebenen Concerte vor Allem ein ganz anderleines Programm kuckten. Sie spielte Schumann's A moll. Concert und eine Novallette dieses Meisters, ein Bach'sches Präludium, „Moment musical“ von Schubert, endlich Chopin's Es dur. Polonaise. All dies Herrliche gab sie mit zartem, doch etwas verschwommenem und durchweg marklosem Ansatze, einer gelähmten Technik und in einem Sinne, der wenigstens Zug für Zug aufrichtige Liebe für gute Musik erkennen ließ. — Frä. Rosa Wangold, ein Zögling der Gesangsschule des geistreichen utraquistischen Horn- und Rechenpädagogens Prof. Richard Lemp, trat neulich in eigener Sache vor die Öffentlichkeit mit einer zwar hübschen, doch anmuthenden und gut geschulten Stimme und Vortragsweise. — Zwei kürzlich absolvirte Prager Conservatoristen, Hr. Popper (Violoncellist) und Hr. Wien (Geiger), ließen sich gleichfalls vernehmen, lieferten aber beide den Beweis allzuerfüllten Auftretens. — In dem als urwüthliche Virtuosen- und Componisten-Specialität manigfach interessanten Geiger Eduard Remenyi, der jetzt hier concertirt und viel pro und contra von der ihm eigenen Art des musikalischen Treibens reden macht, steht etwas von Künstlerkraft und von Charakter, das Beachtung verdient, doch wol freilich auch Schulung nach allen Seiten hin bedürfte. — Schließlich noch, daß Prof. Eduard Pirker neulich die Zöglinge seiner vor etwa Jahresfrist begründeten Clavierschule in einem Prüfungsconcerte öffentlich einführte und vorwiegend gute Musik vernehmen ließ. Ganz Tüchtiges wurde namentlich im Zusammenspielen geboten. — Hellmesberger's erster Apklus von Kammermusikabenden liegt hinter uns. Was er an eigentlich Neuem gebracht, läßt sich — der Ziffer wie dem Gehalte nach — auf ein sehr Geringses zurückführen. Streng genommen, ist diese Seite mit der Wiedergabe des eben gedruckt erschienenen Volkman'schen E moll. Quartettes gänzlich erschöpft. Goldmar's Quartett wurde schon vor ungefähr Jahresfrist durch Hellmesberger's Verein genau so dargeboten, wie neulich. Seb. Bach's Concert für Clavier, Geige und Flöte mit Streichquintettbegleitung ist allerdings erst vor Kurzem durch E. W. Dehn's Bemühungen an das Licht gedrungen; dessenungeachtet kann auch dieses Concert nur beziehungsweise als Neuheit gelten. Ein Gleiches ist über Fr. Schubert's Octett für Streichinstrumente, Horn, Clarinette und Fagott zu bemerken. Im Uebrigen gab es nur Reprisen. Die Frage nach dem künstlerischen Gehalte dieser eigentlichen und Pseudonovitäten erledigt sich sehr verschiedenartig. Volkman geht in seinem neuesten Opus, wie schon in mehreren früher veröffentlichten, einen nicht wenig bedenklichen Pfad. Sein im E moll. Trio, in den Fändel. Variationen, in der Clavierfonate, im D und A moll. Quartette, wie denn überhaupt in allem Erstheren seiner Feder klar und anregend genug ausgeprägtes, besseres Selbst hat sich neuestens in ein Treiben verrannt, für das es keinen passenderen Ausdruck giebt, als die etwas wunderlich klingende Bezeichnung: zwei Herren dienen wollen. Zwei Gewalten bekriegen einander in Volkman's jüngsten Schöpfungen, ohne zu einem versöhnenden Mittelpuncte hindurchbringen zu können. Nach einer Seite winkt unserem Tonbildner der Geist jener vornehmlich in Haydn und Mozart geoffenbarten Einfachheit und Naivität des Schaffens. Auf anderer lockt ihn der seinem schöpferischen Menschen recht eigentlich an- und eingeborene neuere und neueste, aus Beethoven's mittlerer und letzter Periode hervorgeprossene selbstbewußte Genius. Wer aber auf den

Binnen seiner Zeit gestanden, wie einst Volkman, darf solchem Höhepuncte nicht mehr unterworfen werden; oder er muß, im Falle der ihm bewußt gewordenen Unkraft, das weitere Schaffen, seinem früher erlangenen Siege zu Liebe, aufgeben. Goldmar's Quartett hat, wie schon von voriger Saison her bekannt, ganz herrlichen, vollends zeitgemäßen Schwung und Zug. Seb. Bach's oben näher bezeichnetes Concert überquilt von geistesfrischem Leben und bringt bezüglich thematischer Arbeit eine Fülle des Anregenden und nach allbekannter Meisterart Durchbildeten. Das herrliche Werk hat allgemein erfreut, ja gezündet; und es hat die in der That durchgeistigte Wiedergabe des Concertes gewiß auch ihren guten Theil an solchem Glanzersolge. Die H. Cypstein (Pianosorte), Doppler (Flöte), Wranj (Contrabaß) und das allbekannte Hellmesberger'sche Quartett selbst hätten ihre Aufgabe nicht leicht lehniger, feinsinniger und liebevoller, mit einem Worte künstlerischer lösen können, als dies in der That der Fall gewesen. Was endlich Schubert's Octett betrifft, so bringt es — bei vielem Reizenden nach melodischer, harmonischer und rhythmischer Seite — auch viel des Frähtigen. Zudem hat man an dem Werke so viel gekürzt und in dem Bestreben, es von angeblich übertriebenen Rängen frei zu machen, dies Octett als ein in seinen Spitzen, dem ersten und Schlußsage, so ediges, unbeholfenes Wesen hingestellt, daß es oft Mühe kostet, der Logik des Ganzen auf die Spur zu bringen. Im Uebrigen gab es viel Beethoven'sches. Dahin gehören die Quartetten Op. 18 Nr. 2, Op. 59 Nr. 1, Op. 127 und 130, endlich das Streichtrio in G dur (Op. 9) und das Claviertrio in B dur (Op. 97). Haydn war durch eines seiner späteren, demnach frischeren Werke, durch das allbekannte und mit Recht beliebte B dur. Quartett entsprechend, Mozart wol allerdings durch das etwas schwächliche Es dur. Quintett nicht ganz würdig vertreten. Auch Mendelssohn's verblühtes Clavierquartett in E moll hätte Anregenderem Platz machen können. Dagegen war die Reprise des weitaus schwungvollsten Quartettes dieses Meisters — ich meine das in A dur (Op. 13) — jedenfalls der glücklichste Griff bezüglich Mendelssohn'scher Kammermusik. Auch Schumann erschien hier mit drei seiner herrlichsten Gaben, und zwar mit dem Clavierquartette und Quintette, endlich mit dem wundervollen Streichquartette in F dur aus Op. 41. Von Rubinstein endlich brachte man überflüssiger Weise das in seinen Anfängen ebenso viel versprechende, als in der Entwicklung seines Details unerquickliche, schwülstige, lediglich gemachte und überdies schon weit älter, denn andere Kammermusik dieses bedeutlich fruchtbaren Componisten hier gehörte Claviertrio in B dur. Ueber die Ausführung alles Dessen gilt das längst Bemerkte. Handelt es sich um seine, anmuthige, lustige Tonfärbungen, dann stellt das Hellmesberger'sche Quartett unfehlbar seinen Mann und Meister. Wo es jedoch auf kräftiges, schwung- und mannhafte, alleitig durchgeistigtes Betonen ankommt, da bleibt diese Künstlergenossenschaft fast immer hinter ihrer Aufgabe weit zurück.

Jena. Das fünfte akademische Concert am 5. Febr. brachte als Novität die hinterlassenen Bruchstücke der unvollendeten Mozartschen Oper „l'oca del Cairo“, die aus dem Jahre 1783 herrühren. Die Instrumentation war von Mozart zum Theil nur angedeutet und wurde neuerlich von sachkundiger Hand vervollständigt. Den Eindruck des Ganzen, bei ungemein frischer und lebendiger Ausführung, ist als ein günstiger zu bezeichnen, und die Concertdirectionen sollten das wenig bekannte Werk Mozart's an Stelle allzu oft wiederholter Productionen einmal zu Gehör bringen. — Neben Mozart erschienen die Namen S. Bach's (Suite in D dur für Orchester), Haydn's (Symphonie E moll) und Beethoven's (Originalterzett für Sopran, Tenor und Baß, Op. 116) auf dem Programm. Die neuere Musik war sehr dankenswerth durch das Terzett für zwei Soprane und Tenor aus dem „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius vertreten, welches reizende Stück mit großem Beifall aufgenommen und da capo verlangt wurde. In dem Sott des Beethoven'schen und des Cornelius'schen Terzettes sowie in dem Mozartschen Opernfragmente wirkten, außer mehreren hiesigen Dilettanten, denen wir zu besonderem Danke verpflichtet sind, die großherzogl. Sänglerin Fräulein Melanie Baum und Frau Capellmeister Wittig aus Weimar mit. In den beiden letzteren erwies sich die nicht umfangreiche, aber sehr liebliche Stimme des Frä. Baum als besonders günstig. — Als eine Geigenvirtuosin von eigenthümlicher Begabung und außerordentlicher Technik lernten wir Fräulein Amalie Vibo aus Pest, eine Schülerin Leonard's, kennen, welche die Beethoven'sche F dur Romange (Op. 22) und das Andante und Rondo aus dem ersten Beuxtemp'schen Violonconcert unter großem Beifall vortrug. — Das Violoncello in der Bach'schen Suite wurde von Stadtmusik-Dir. Demman vortrefflich ausgeführt.

Halle. Unter den, dem hiesigen Publicum gebotenen muskali-

schon Genüssen stehen entschieden die von den Hrn. Röntgen, John, Hermann und Davidoff im Saale des Kronprinzen veranstalteten Quartettunterhaltungen mit in der ersten Reihe, und es ist daher sehr erfreulich, daß dieselben für die laufende Winteraison mit der am 12. December vor. J. gegebenen nicht ihren Abschluß erreicht haben, sondern den bereits stattgefundenen drei Soiréen noch drei andere folgen werden. Dieser zweite Cyclus für Kammermusik wurde eröffnet am 24. Januar, und das interessante Programm für diesen Abend enthielt folgende Werke: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (C dur) von Haydn; Chaconne für die Violine von J. S. Bach; Quartett für Streichinstrumente (G dur) von Mozart und Sonate für Pianoforte und Violoncell (A dur) von L. v. Beethoven. Die Ausführung der Bach'schen Chaconne von Hrn. Röntgen war sowohl hinsichtlich der Technik, als auch des Vortrages eine ganz vortreffliche; und es fand dieselbe ebenso die wohlverdiente, ungetheilte Anerkennung, als die ausgezeichnete Execution der Beethoven'schen Violoncellsonate von Hrn. Davidoff. Frau Röntgen, welche den Clavierpart übernommen, löste ihre Aufgabe technischerseits auf einem aus dem Rahnefeld'schen Magazine zur Benützung ihr überlassenen, schönen Stuttgarter Flügel in recht befriedigender Weise. Die Wiedergabe des Mozart'schen Quartettes verdient unbedingtes Lob. J. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 8. Februar eröffnete Lichatschew als Cleazar in Halsky's „Jüdin“ ein größeres Gastspiel am Leipziger Stadttheater, welches am 5. d. Mts. Mendelssohn's „erste Walpurgisnacht“ in der scenischen Einrichtung von Eb. Devrient und am 12. J. Schubert's „häuslichen Krieg“ als Novitäten brachte.

Frau Jauner-Krall ist vom Wiener Hofoperntheater ein glänzender Engagementsantrag gestellt; vorläufig wird sie daselbst gastiren.

Hr. Friedrich Young gastirt in Prag, wo er wahrscheinlich wieder in ein festes Engagement treten wird.

Frau Michaeli hat die Bühne in Frankfurt a. M. verlassen und wird nun als Concertsängerin auftreten.

M. B. Gade hat sich über Cöln nach Paris begeben.

Stephen Heller ist von Paris nach England gereist und weilt jetzt in Manchester.

Musikfeste, Aufführungen. Den vierten Productionsabend des Dresdner Tonkünstlervereins am 8. d. Mts. eröffnete Sonate für Pianoforte und Bratsche von Anton Rubinstein (von Hrn. F. Reichel und Kammermusikus Öhring ausgeführt), welcher das Emoll-Quintett von Boccherini (1735—1805) folgte. Den Schluß bildete die erste Abtheilung der im Jahre 1780 componirten, dreizehnstimmigen Serenade von Mozart.

Paul Fischer, Gesanglehrer am Gymnasium zu Zwickau, hatte am 28. Januar ein Concert veranstaltet, in welchem er von H. v. Bronsart, dem dortigen Stadtmusikcorps und sonstigen Orchesterkräften, sowie vom Gesangschor des Gymnasiums unterstützt wurde. Das Programm brachte: Beethoven's A dur-Symphonie und A dur-Sonate (Op. 110), F. Schubert's C dur-Phantasie in der Bearbeitung von Liszt, R. Schumann's Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweindlied, eine ungarische Rhapsodie von Liszt und die Lannhäuser-Overture. Der Concertgeber hat für diesen Monat Vorlesungen über Beethoven's Leben und Wirken angekündigt.

Im zweiten Abonnementsconcert des Musik-Dir. Hartmann in Meissen am 30. v. M. wirkten Frau Krebs-Michalesi, Kammervirtuos Kummer und der Ersteren zehnjährige Tochter, Mary Krebs, mit. Letztere spielte Compositionen ihres Vaters, Chopin's und Spindler's und bewies eine beachtenswerthe Begabung.

Im neuesten Symphonieconcerte des Musik-Dir. Rebling in Magdeburg, gelangten u. A. die Beethoven'sche neunte Symphonie und der Schnitterchor aus Liszt's „Prometheus“ zur Aufführung.

Das dritte Abonnementsconcert in Cassel war dem Andenken Marschner's gewidmet und wurde mit der Overture zum „Bambyr“ eröffnet, worauf Fr. Erhardt die Arie der Anna aus „Hans Heiling“ sang. Hierauf folgten Gesangsvorträge für gemischten Chor von Cherubini und R. Schumann, Spohr's Quintett und Solovorträge Jaell's.

Das vierte Abonnementsconcert des Musik-Dir. Anton Krause in Barmen brachte in seinem ersten Theile Gade's Emoll-Symphonie und David's Emoll-Concert für die Violine, von Hrn. Franz Seif

vorgetragen. Der zweite Theil war der Erinnerung an Marschner gewidmet und wurde mit einem Gedichte von Carl Siebel eröffnet, welchem die Overture zum „Bambyr“, Introduction des ersten Actes von „Templer und Jüdin“, zwei Marschner'sche Lieder und Vorspiel zu „Hans Heiling“ folgten.

In Amsterdam fand im Laufe des vor. Mts. eine Aufführung des Liszt'schen „Prometheus“ statt.

Neue und neuereinsudirte Opern. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin bringt, wie die „Neue Preussische Zeitung“ schreibt, in den nächsten Tagen D. F. Engel's dreiactige, komische Oper „Prinz Carneval“ zur Aufführung.

In Schwerin ging eine Operette „Der Hausirer“ von Gustav Härtel beifällig in Scene.

In Prag fand eine Operette von Conrabin, „Das Liebchen auf dem Dache“ beifällige Aufnahme.

In Prag wird Mozart's „Idomeneo“ zur Aufführung vorbereitet.

Die Große Oper in Paris gab jüngst zum ersten Male „Il Furioso“ von Donizetti.

Auber arbeitet an einer dreiactigen Oper „Die Braut des Königs von Garbe“, zu welcher Scribe und St. Georges den Text geliefert haben.

Auszeichnungen, Beförderungen. G. Bierling, bereits vor einiger Zeit vom Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitgliede ernannt, hat vom niederländischen Vereine für Tonkunst das Diplom eines correspondirenden Ehrenmitgliedes erhalten.

Dem Musik-Dir. und Musiklehrer Gebhardi am evangelischen Schullehrerseminar in Erfurt ist der rothe Adlerorden vierter Classe verliehen worden.

Carl Hering in Berlin und der Dirigent der Breslauer Theatercapelle, Eugen Seydelmann, sind zu königl. Musikdirectoren ernannt worden.

Todesfälle. Am 5. d. Mts. starb zu Wien im 82. Lebensjahre Ignaz Friedrich Castelli; er ist der Textdichter zu Weigl's „Schweizerfamilie“, ebenso schrieb er für Franz Schubert das Libretto zu dessen Operette „Der häusliche Krieg“.

In Wien starb der frühere Hofopernsänger Friedrich Schmitgen. Walter, unter Director Balochino Mitglied des Kärnthnertheaters; zuletzt war er Kirchensänger.

Vermischtes.

Unsere in Nr. 3 d. Bds. der „Zeitschrift“ gebrachte und einer Berliner Localkritik entlehnte Notiz, daß Marschner's „Templer und Jüdin“ die einzige Oper dieses Componisten sei, welche am königl. Opernhause Eingang gefunden habe, beruhte auf einem Irrthum, indem sein „Hans Heiling“ am 7. Mai 1833 dort mit Eduard Devrient in Scene ging.

In der Jul. Blüthner'schen Pianofortefabrik zu Leipzig fand dieser Tage eine kleine Festschmückung statt, indem aus jener der 500. Flügel hervorgegangen war. Die Arbeiter überraschten ihren Chef durch ein Morgenständchen und ein auf die Feier bezügliches Gedicht. Abends fand Festessen und Ball statt. Dieser neueste Flügel der genannten Firma ist eines der vorzüglichsten Instrumente der rühmlich bekannten Fabrik.

Verschiedene Zeitungen bringen die schon früher gerüchtwiese verlautete Nachricht, daß im Nachlasse Spohr's die vollständige Partitur einer dreiactigen Oper „Alrauna, die Tulentönigin“ sich vorgefunden habe, die im Jahre 1808 entstanden sei, als Spohr noch Capellmeister in Gotha war.

Der Wiener Männergesangsverein feierte dieser Tage einen „Marrenabend“.

Die kaiserliche Dotation des Wiener Hofoperntheaters beträgt jährlich 210,000 Gulden.

Man spricht von der Ernennung Verdi's zum Intendanten des kaiserl. Theaters in Petersburg.

In der herzoglichen Hofcapelle zu Vallenstedt ist die Stelle eines als Solo- und Orchester-Bläser gewandten Waldhornisten zu besetzen. Derselbe mußte zugleich befähigt sein, im Orchester als Violoncellist mitzuwirken, und können sich hierzu qualifizierte Bewerber wegen Mittheilung der näheren Bedingungen an den herzogl. Anhalt-Bernburgischen Capellmeister B. Klauß in Vallenstedt wenden.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangsvereine.

Fink, Christian, Op. 15. Lieder für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, E. F. Kahnt. Pr. 20 Mgr.

Appel, Carl, Op. 17. Begrüßt seißt du in Liebe! Für vier Männerstimmen (Solo und Chor.) Ebendas. Pr. 12 $\frac{1}{2}$ Mgr.

Sehr zu empfehlende Liebergaben für Männergesangsvereine. Christian Fink hat schon so viel des Guten in mehrstimmigen Gesangsstücken geliefert, daß wir auch von seinem Op. 15 große Erwartungen hegen. Ein reizend poetischer Zug durchweht diese drei Lieder, die wir mit bester Ueberzeugung zu den gelungensten Schöpfungen eines ächt-künstlerischen Geistes zählen. Würdevoller Ernst, wahre, tief-ehle Auffassung sind die Hauptvorzüge dieser Sammlung. Die Titel der Lieder sind: „Waidmanns Gruß“ (R. v. Wilm), „Wanderlied“ (R. v. Wilm), „Wanderers Nachtlieb“ (Goethe).

Auch das Chorlied von Carl Appel verdient in gleicher Weise hervorgehoben zu werden. Das innig empfundene Bassolo entschädigt vollkommen für die etwas gewöhnliche, beinahe altmodische Fortschreibung, welche wir im ersten und zweiten Tacte der vierten Partiturzeile finden. Die Harmonien sind gewählt und, dem Sinn der Worte gemäß, äußerst zart gehalten.

Hönicke, H., Op. 6. Vier Lieder für Männerstimmen. Leipzig, Carl Wierseburger. Pr. 1 Thlr.

Blumner, Martin, Op. 9. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Hönicke scheint mehr Talent für die ernste, Blumner mehr für die heitere Seite des Quartettgesanges zu haben. Ueberhaupt glauben wir, in Ersterem einen strebsamen, doch noch in der Entwicklung begriffenen Musiker zu erkennen, während uns in Blumner eine vollkommen fertige, routinirte Musikernatur entgegentritt. Die Lieder beider Feste gehören zu den „unbedingt anständigen“; da man aber unmöglich alle anständige Musik empfehlen kann, so sei hier von dem Guten nur das Beste namhaft gemacht. Es sind dies in Hönicke's Op. 6 die Nummern 1 („Beständigkeit“) und 3 („Am Rheine“), von denen die erste, namentlich im Wollsatz, bedeutende gesangliche Schwierigkeiten enthält. „Am Rheine“ ist ein Lied voll warmen Gefühls, ansprechend in allen Nuancen, welches sicher die Herzen vieler sympathisch berühren wird.

Die hervorragenden Nummern in Blumner's Op. 9 sind Nr. 1 Trinklied von Hoffmann v. Fallersleben, Nr. 2 Der Jäger Kriegeslied von demselben und Nr. 5 Pfingstlied von Otto Roquette. Leicht ausführbar, von angenehmem Klange, mit sichtlichem Geschick geschrieben, werden diese Lieder sich eines gewissen Erfolges zu erfreuen haben.

Schondorf, Johannes, Op. 10. Handwerksburschen-Wanderlied aus Fritz Reuter's Hanne Rüte für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Schlesinger. Pr. 22 $\frac{1}{2}$ Mgr.

Genée, Richard, Op. 60. Das rechte Lied für vierstimmigen Männerchor. Ebendas. Pr. 20 Mgr.

Zwei effectvolle Männerchöre im Genre des Komischen, die ihrer bequemen Ausführbarkeit wegen großen Anklang finden werden. Welchem von beiden Chören der Vorzug gebührt, müssen wir dem Geschmac des Publicums überlassen; der zweite erinnert uns oft an Lortzing'sche Schreibweise, während uns der erste freier und selbständiger erscheint. Das Tenorsolo in der Mitte des Wanderliedes, obgleich von dem unvermeidlichen „la, la“ begleitet, ist dennoch von recht hübschem Klange und möglichst nobler Auffassung, wie überhaupt der ganze Chor Spuren unverkennbarer Frische in sich trägt. In dem zweiten Chor beklagt der Dichter-Componist, daß die einzelnen Theile des deutschen Vaterlandes von so verschiedenen Liederklängen ertönt, und beklagt schmerzlich, daß ein kräftiger, allgemeiner Chor, ein rechtes Volkslied noch gar nicht componirt sei. Es folgt eine höchst ergötzliche, humoristische Schilderung dieser Trauer, zu welchem Zwecke Volkslieder, wie: „O, du lieber Augustin“, „Muß i denn, muß i denn zum

Städtel 'naus“ etc. citirt werden. Schließlich ergeht eine Aufforderung an das deutsche Volk, daß es fortan die kleinen Lieder schweigen lasse und seine Stimme in einem allgemeinen Chöre, einem Liede voll stolzen Selbstgefühls, zeigen möge. Hiermit schließt die Geschichte. Die Idee des Hrn. Genée wäre schon ganz gut, doch wo bleibt das Lied? — Ideen und Wünsche haben Viele, Wenige aber können Lieder componiren.

Meyerbeer, F., Freundschaft (Gedicht von Ludwig Tieck), Quartett für 2 Tenore und 2 Bässe. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Mgr.

Es ist dies wiederum eine Gelegenheitscomposition, wie Meyerbeer sie so oft auf Bestellung schreibt, d. h. ohne jeden inneren Drang. Meisterhafte Handhabung der Form ist auch hier in hohem Grade ersichtlich, doch fehlt die Begeisterung. Wenn es auf innere Hohlheit nicht ankommt, wer nur die interessante, glänzende Außenseite schätzt, wird dieser Arbeit Meyerbeer's seine Achtung nicht verlagern können.

Peterwitz, H., Zwei Männerchöre mit Orgelbegleitung. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. ?

Sogenannte „gute Musik“, doch ohne alles Interesse; Derartiges mag componirt, vielleicht auch ein Mal bei passender Gelegenheit aufgeführt werden — für den Druck erscheint es uns zu unbedeutend.

Hartwig, Aug., Op. 1. Drei vierstimmige Gesänge für Männerchor. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. ?

Das erste Lied schon zeigt hinreichend, daß der Componist vollkommen unreif ist. Wir empfehlen ihm ernstes Studium einer guten Generalbasslehre, damit er wenigstens die größten Fehler, als da sind „Octaven, Querstände von abscheulichem Klange und sonstige Vergehen gegen vernünftige Stimmführung“ künftig vermeide.

v. Weber, Carl Maria, Op. 53. Singet den Gesang zu Ehren! Für vier Männerstimmen. Berlin, Schlesinger. Pr. 12 $\frac{1}{2}$ Mgr.

Es giebt eine Art von Musik, bei der man seine Anforderungen um ein Bedeutendes herabstimmen muß, wenn man nicht enttäuscht werden will; zu dieser gehört offenbar die vorliegende Composition, die des großen Weber durchaus unwürdig ist. Z.

Gesänge für gemischten Chor.

Euterpe. Sammlung mehrstimmiger Lieder für Sopran, Alt, Tenor, Bass, gesungen in den Aufführungen des Stern'schen Vereins. Nr. 9: Zwei Lieder von L. Ehler: „Es wandelt was wir schauen.“ „Im Wald.“ Pr. ?

Außer dem hauptsächlichsten Umstande, daß sich die beiden Stücke durch eigenen Werth empfehlen, kann auch die Aufführung von Seiten des Stern'schen Vereines als ein Lob für die Compositionen gelten. Sie sind stimmungsvoll, sangbar und edel empfunden.

Reichmann, A., Op. 10. Sechs Chorslieder. Leipzig, E. F. Kahnt. Pr. 1 $\frac{1}{2}$ Thlr.

Die Wahl der Dichtungen, wie die Innustimmung ist hier gleich lobenswerth. Der Componist ist von der poetischen Stimmung warm berührt worden und hat nicht nur wohlklingende, sondern auch singbare Musik gegeben. Wollen Singvereine, kleine wie große, wie auch die „gemischten Quartetttränzen“ das Fest jedenfalls probiren. Die Lieder heißen: 1. „Im Wald“ (E. Fröhlich); 2. „Frisches Leben“ (L. Tieck); 3. „Schlaf mein Herz“ (Fr. Rückert); 4. „Maiglöckchen und die Blümlein“ (Hoffmann v. Fallersleben); 5. „Zwei welke Rosen“ (Max Walbau); 6. „Schön Rothraut“ (F. W. Rieck).

Blumner, Mart., Op. 10. Sechs Lieder von Goethe, Geibel, Lenau, Rodenberg, Ged. Berlin, Trautwein. Pr. Part. 10 Mgr., Stimmen 20 Mgr.

Die Lieder sind von etwas unbestimmtem Wesen: im Satze gut, in der Wirkung mittelmäßig, wahr empfunden, doch in der Phantasie gewöhnlich.

Cherubini, L., *Blanche de Provence*. Choeur arrangé pour trois voix de femmes avec Accompagnement de Piano ou d'Orgue à l'Usage des Pensionnats de Demoiselles et des Communautés religieuses. Nouvelle Edition avec Traduction allemande. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. 12 $\frac{1}{2}$ Mgr.

Es ist dies zwar nur eine wenig bedeutende Composition Cherubini's, aber dennoch liegt eine schöne Weihe darin. Einfach in der ganzen Fassung, wird sie, namentlich mit Physchharmonika aufgeführt, einen warmen Eindruck hervorbringen. K.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. H. Konewitz, Op. 17. *Divertissement pour Piano*. Offenbach, J. André. Pr. —?

Fr. Kiel, Op. 15. *Melodien für das Pianoforte*. Berlin, Trautwein. 2 Hefte. Pr. à 17 $\frac{1}{2}$ und 15 Mgr.

Fr. Jacob, *Jugendträume für das Pianoforte*. Cassel, Luthardt. Pr. 15 Mgr.

N. Rubinstein, *Deux Feuilles d'Album pour Piano*. Leipzig, Siegel. Pr. 12 $\frac{1}{2}$ Mgr.

Ch. Leschetizky, Op. 25. *Impromptu pour Piano*. Leipzig u. Berlin, C. F. Peters. Pr. 17 $\frac{1}{2}$ Mgr.

Paul Corberg, Op. 4. *Zwei Clavierstücke*. Berlin, J. Weiß. Nr. I. 17 $\frac{1}{2}$ Mgr. Nr. II. 15 Mgr.

Fr. Grönmacher, *Lieder ohne Worte für das Pianoforte*. Leipzig, C. F. Kahnt. III Hefte. à 15 Mgr.

Austave Sattler, *Cinq Caprices fantastiques pour Piano*. Leipzig, Schubert & Co. à 1 $\frac{1}{3}$ Thlr.

Ch. Kullak, *Reminiscences de l'opéra Christine*, Fantaisie pour Piano. Berlin, J. Friedländer. Pr. 1 Thlr.

J. Raff, Op. 79. *Chachouca-Caprice pour Piano*. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. 25 Mgr.

Fr. Kiel, Op. 14. *Große Polonaise für das Pianoforte*. Ebenfalls. Pr. 20 Mgr.

Das Divertissement von Konewitz verräth Talent und Geschick. Formell gleicht es der Suite und unterscheidet sich von dieser nur dadurch, daß nicht wie da jedes Stück in sich selbst fest abschließt, sondern alle in einander eingreifen und somit das Ganze in einem Zuge gespielt werden muß. Der Inhalt ist ein Maëstro, Walzer, Recitativ, Allegretto, Andante und als Schlußsatz eine sehr ausgeführte Tarantelle. Alle Sätze bilden gegenseitig einen wohlthuenden Contrast, und besonders schließt die Tarantelle das Divertissement effectvoll und befriedigend ab. Wir sehen gern eines Weiteren aus dieser Hand entgegen. — Die Melodien von Kiel sagen uns ebenfalls zu; auch hier findet sich Geschick mit Anlage verbunden. Die beiden Hefte enthalten elf Melodien von verschiedenem Charakter und verschiedenen Formen. Nr. 4 in Cdur, Nr. 5 in Gismoll, Nr. 8 Romanze und Nr. 11 Nachspiel haben uns davon besonders angesprochen. Schade ist es, daß diese Melodien ihrem Werthe nach sich so ungleich gegenüberstellen; es scheint, als wären sie in sehr verschiedenen Zeitperioden des Componirens entstanden, und daher mag es wol kommen, daß ihnen, was Inhalt und Styl betrifft, die Einheit in der Mannichfaltigkeit fehlt. — Jacob's Jugendträume entbehren der Opuszahl; sie sind aber der Beachtung weit würdiger, als viele Werke mit oft sehr unbescheidenen Opuszahlen. — Deux Feuilles d'Album von N. Rubinstein bieten, ohne auf Originalität Anspruch machen zu können, Anziehendes genug um Gefallen zu erregen; klar und sinnig gehalten, geben sie in gefälliger Melodie und Harmonie die Empfindung des Componisten leicht und wirkungsvoll wieder. In letzterer Beziehung scheint N. Rubinstein glücklicher zu sein, als sein

Bruder Anton, dessen Kern man oft erst nach harter und herber Schale genießbar findet. — Das Impromptu von Leschetizky ist ein Scherzo. Lassen auch die ersten Tacte einen festen, berben Scherz vermuthen, so ist doch das Ganze mehr flüchtiger, hüpfender Elfenatur verwandt. Im diesem Sinne, leicht hingeworfen gespielt, hinterläßt es einen fliegereisartigen und zugleich wohlthuenden Eindruck; leider sind die beiden Schlußtacte nur interessant, aber nicht treffend. Uebrigens zeigt sich fast durchgängig eine geschickte Hand. — Was die zwei Clavierstücke von Corberg anbetrifft, so ist es Schade, daß beide sonst frisch und ungesucht erfundenen Stücke, Nr. 1. „Jagd-Erinnerung“, Nr. 2. „Sylphide“ durch ihre öfteren Wiederholungen sich sehr in das Breite ziehen und dadurch von selbst abschwächen. Bei Nr. 2 möchte sich diese Breite noch entschuldigen lassen, da es in Etudenform geschrieben, und somit hinsichtlich der Ausdauer dem Spielenden von Nutzen sein könnte; jedoch ist dies immer nur von secundärer Bedeutung. — Weniger günstig als bisher können wir uns über die nun folgenden „Lieder ohne Worte“ von Fr. Grönmacher aussprechen. Nr. 1, ein Abendlied, fängt zwar innig und anspruchslos an, zerfließt aber sehr bald in matte Sentimentalität, Aus Nr. 2, einer „Barcarole“ hätte sich etwas machen lassen, wenn der Componist sich die Mühe gegeben, durch bedeutendere Darstellung seinen Hauptgedanken zu heben. So aber umgibt er ihn durch nichtsagende Figuren, welche selbst die Barke zu Wasser machen, und Nr. 3, „Lanzliebchen“, verläuft sich gar zu einem Plütschen'schen Roubino. Nach dem, was bisher auf diesem Felde geleistet worden, ist der gewählte Titel, für diese Kleinigkeiten, ein offenbar verfehlter. — In den Cinq Caprices fantastiques von A. Sattler findet man wieder Kraft und Energie, mit Innigkeit verbunden. Nichts ist in diesen Stücken, was an das Alltägliche erinnert; tüchtiges Wollen und tüchtiges Leisten gehen ziemlich Hand in Hand. Eine vorzügliche Geschicklichkeit bekundet Sattler namentlich in seinen Einleitungen, welche immer, im richtigen Wesen des Entstehens, trefflich auf die Hauptsache hinleiten; wäre sein Styl, welcher sich sowohl der neuesten Zeit, als auch Schumann nähert, selbständiger ausgeprägt, so ließe sich über die Eigenthümlichkeit des Componisten noch bestimmter entscheiden. Bis dahin sind wir aber schon über das Vorliegende erfreut. — Die nun noch vorliegenden Werke eignen sich auch für das Concert, ganz besonders die einundzwanzig Seiten lange Phantasie von Ch. Kullak durch ihr brillantes Figurenspiel und ihren allarmirenden Schluß. Jedoch sind diese Eigenschaften nicht das Alleinige und Beste des Werkes; der Componist hat, mit Geist und Liebe zu seiner Sache, die aus der Oper entnommenen Themen vortheilhaft genug zu gestalten gewußt, um mehr als ein bloßes Virtuosenstück daraus zu machen, und es findet sich daher manches Tüchtige und Achtungswerthe darin vor. — Ebenso hat die Chachouca-Caprice Gehalt und wirkungsvollen Claviersatz genug, um von Virtuosen, begabt mit Energie und klarem Gestaltungssinn, als kurzes Repertoirestück aufgenommen werden zu können; desgleichen die Polonaise von Kiel, welche ebenso interessant für den Spieler als für den Zuhörer ist. E. P.

Von Hallberger's Prachtausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart in ihren Werken für das Pianoforte allein, neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmaßes und Fingersatzes von J. Moscheles, haben wir die in vierter Auflage vorliegenden Lieferungen 51 bis 60 zur Anzeige zu bringen, enthaltend die Beethoven'schen Sonaten Op. 49 Nr. 1 und 2, Op. 53 und 54, Mozart's Sonaten Nr. 13 (Cdur) und Nr. 14 (Fdur), Haydn's Sonaten Nr. 11 (Ddur) und Nr. 12 (Gdur), und Clementi's Sonaten Nr. 11 (Dmoll) und Nr. 12 (Fmoll). Bekanntlich empfiehlt sich diese Ausgabe, im Ganzen 87 Lieferungen umfassend, durch Sauberkeit, Correctheit, großen, deutlichen Notendruck und den sehr billigen Preis von 1 Sgr. für den Musikbogen.

Von den im Verlage der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung zu Magdeburg erscheinenden Symphonien von Jos. Haydn für das Pianoforte zu vier Händen, bearbeitet v. C. Klage und C. Burhard, liegen uns die Nrn. 4, 36 und 40 zur Ansicht vor. Gutes Arrangement, saubere Ausstattung, vorzüglicher Notendruck und civiler Preis gereichen auch diesem Unternehmen zur besondern Empfehlung.

Bei Adolph Brauer in Dresden erschien „Pianoforte-Album zu vier Händen. Auswahl vorzüglichster Musik aller Länder“, bearbeitet von Carl Burhard. Bis jetzt liegen 6 Hefte (Pr. à 20 Mgr.) vor, welche sich durch Mannichfaltigkeit des Inhalts und gute Ausstattung (Stich und Druck von Breitkopf und Härtel) vortheilhaft auszeichnen. Wir begegnen meist Namen von gutem Klang, wie Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Grétry, Cherubini, Weber, Mendelssohn u. A. Daneben ist selbstverständlich das eigentliche „Volksthum“ zahlreich vertreten. Leicht ausführbar werden sich die meist kurzen Stücke zur Unterhaltung, wie auch

zum gelegentlichen Gebrauch beim Unterricht verwenden lassen. Eine Fortsetzung des Werkes ist in Aussicht gestellt.

Von demselben Herausgeber erscheint ferner „Klassische Kirchenmusik“, für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet (Ebenbas.) Eine Titel-Bemerkung sagt: „Durch besondere huldvolle Genehmigung Sr. Maj. des Königs wurde es der Verlagshandlung möglich, die Herausgabe der vorstehenden Sammlung zu beginnen, welche bestimmt ist, aus den reichen Schätzen des königl. Kirchenarchivs die besten, bisher ungedruckten Meisterschöpfungen in künstlerisch gebiegender, vierhändiger Bearbeitung dem gesammten musikalischen Publicum zugänglich zu machen.“ Vier Feste, Passen's „Te Deum laudamus“ und „Regina coeli“, Stabat mater und Miserere von Jos. Schuster enthaltend, liegen vor (Pr. zwischen 15 und 25 Ngr.). Das leicht ausführbare Arrangement mit Hinweis auf Chor-, Solo- und Instrumentalstellen des Originals, verdient, sowie auch die äußere Ausstattung des Werkes, bestes Lob. Freunde der musica sacra werden dieses Unternehmen willkommen heißen. — In vierhändiger Bearbeitung, ebenfalls von E. Burckard, liegen ferner vor: Beethoven's Adelsaube (Dresden, Bernhard Friedel, Pr. 17½ Ngr.) und Trauermarsch aus desselben Meisters Op. 26 (Dresden, Adolph Brauer, Pr. 10 Ngr.). Die Transposition des letztgenannten Werkes nach A moll ist ein Eingriff in die angestammten Rechte des Originals und dürfte unter allen Umständen nicht zu billigen sein.

G. R.

Gesangsmusik.

Eine Reihe der Gesangsmusik angehörnder Werken zeigen wir nachstehend vorübergehend an. Für eine Singstimme mit Pianoforte liegen uns vor: Theodor Fentschel, „die drei Reiche der Natur“ von Lessing (Bremen, Aug. F. Franz), ein im edleren Coupletstil ausgeführter, nicht durchcomponirter Gesang ohne irgendwelchen musikalischen Werth. — „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele“ von Fr. Beldé, Op. 51 (Berlin, Challier Pr. 1½ Ngr.), ein sangbar-gefälliges Lied von weichem Charakter, durch die Art und Weise der Textbehandlung einem früheren Standpunkt angehörend. — „Die Spröde“ (Gedicht von Goethe) von Joseph Meswada (Berlin, L. Trautwein Pr. 7½ Ngr.) verlangt einen geübten Sänger, der recht wacker trillern kann. Die Composition, Fr. Artot gewidmet, ist hübsch gemacht und wirkt erheiternd. — Ebenbas. sind erschienen: „Drei Lieder“ von Theodor Bradsly, Op. 9 (Pr. 12½ Ngr.) — Schwarzwälder Uhr von S. Brähle, Waldbild von Uhlund, Volkslied von Corrobi — beneu vollsmäßige Melodie und anständige Haltung, wenn auch nicht Erfindung und dauernder Effect nachgerühmt werden darf. — Aus dem Verlage von Fr. Bartholomäus in Erfurt sind hervorgegangen: „Das arme Herz“ für Bariton oder hohen Bass von J. Val. Hamm, Op. 167 (Pr. 7½ Ngr.), in Proch's sentimentaler Manier, die immer auf feuchte Augen speculirt, und: Max Joseph Vergl, Op. 3, „Deutschland“ von E. Geibel, für eine Bassstimme (Pr. 5 Ngr.), in welchem die angestrebte Kraft des Ausdrucks nur zu sehr in wirkungslosen Rärm ausartet. — Von dem bei Schlesinger in Berlin in zwei Bänden zu je 12 Nrn. erscheinenden Sammelwerke „Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge“ liegt Nr. 13 „Bergst man alte Freundschaft je?“ (nach Rob. Bruns) vor, deren musikalischer Werth sehr gering anzuschlagen ist. — „Lieder und Gesänge“ von Sigmund Kerling (Cassel, Carl Rudhardt) Nr. 1 Abschied Pr. 5 Ngr., Nr. 2 Müllertieb Pr. 7½ Ngr., Nr. 3 Stille Liebe Pr. 7½ Ngr., bekunden Streben nach dem Besseren, sind aber wie die weitaus größere Zahl neuer Liederproductionen von nur geringer Erfindung und auf den Klang berechneter Wirkung. — „Drei Lieder“ von Carl Reiß, Op. 5 (Ebenbas.), empfehlen sich durch Einfachheit und ungeschminkte Empfindung. — Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine sind in demselben Verlage erschienen: „Zwei Lieder“ von Carl Heinicke, Op. 26 (Nr. 1 Waldesgruß Pr. 10 Ngr., Nr. 2 Frühlingsblumen Pr. 12½ Ngr. Compl. 17½ Ngr.). Die Musik ist ansprechend und leicht ausführbar.

Carl Häser bietet mit einer Composition für vier Männerstimmen (Op. 1. Heft 1) „Der Wald“ (Ebenbas. Part. und Stimmen, Pr. 15 Ngr.) ein Werkchen ganz gewöhnlicher Art, das besser ungedruckt geblieben wäre. — Auch eine „Motette“ für gemischten Chor, „componirt für seine Gesangsschüler in den oberen Classen des Christianeums zu Altona“, von Cantor Petersen erweist sich für die Veröffentlichung als zu nichtsagend.

G. R.

Instructives.

für Pianoforte.

Fr. Brauer, Musikalischer Jugendfreund für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Leipzig, Carl Merseburger. 2 Hefte. Pr. à 15 Ngr.

F. K. Schwatal, Op. 160. Kinder-Ball für Pianoforte. Ebenbas. 2 Hefte. Pr. à 10 Ngr.

Heinrich Wohlfahrt, Sonaten-Aränzchen für Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Zwei Hefte. Pr. à 12½ Ngr.

W. A. Müller, Op. 112. Sechs Sonaten in leichtem Style für Pianoforte. Erfurt, Fr. Bartholomäus. 2 Hefte. Pr. à 15 Ngr.

Fr. Brauer, Leichte und angenehme Übungsstücke zu vier Händen. Leipzig, Carl Merseburger. 4 Hefte. Pr. à Heft 6 Ngr.

Ad. Klauwell, Op. 36. Melodien-Album für Pianoforte zu vier Händen. Ebenbas. 3 Hefte. Pr. à Heft 10 Ngr.

F. K. Schwatal, Op. 159. Volkslieder-Album zu vier Händen. Ebenbas. 4 Hefte. Pr. à Heft 10 Ngr.

C. C. Brunner, Op. 68. Vier Märsche für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

—, Op. 83. Canzonetta von Rossini, übertragen für das Pianoforte zu vier Händen. Ebenbas. Pr. 7½ Ngr.

Fr. Brauer, Op. 14. Jugendfreunden. Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. Ebenbas. à Sonatine 12½ Ngr.

—, Op. 11. Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen. Ebenbas. Pr. 22½ Ngr.

Der musikalische Jugendfreund von Fr. Brauer enthält neunzig verschiedene Volks- und Opernmelodien, unter denen sich auch einige Choräle befinden. Der Verfasser beabsichtigt mit diesem Werke, junge Clavierspieler im Blattspiel und Auswendiglernen zu üben. Da Beides ebensowol zur Reife wie zur Erholung des Clavierspielers, wenn es in den richtigen Perioden ergriffen wird, von Wichtigkeit ist, so nennen wir das Werkchen in seiner praktischen Auffassung und Zusammenstellung willkommen. Möge es richtig und viel angewendet werden. — Schließen wir hieran sogleich den „Kinderball“ von Schwatal, da auch der Tanz zu obigen Zwecken und namentlich festem Tactspiel sein Gutes beitragen kann. Bei der kleinen Welt ist er sogar mitunter ein Bedürfnis; und wo dieses der Fall, sind diese vierzehn verschiedenen Tänze, für kleine Hände berechnet, gewiß an ihrem Plage. — Die Sonaten im leichten und gefälligen Styl von Wohlfahrt und W. A. Müller sollen auf das ernstere Streben des jungen Pianisten hinwirken, welches sie auch bis zu einem gewissen Grade thun. Wenn aber W. A. Müller in seinem Vorwort sagt, „diese Sonaten beabsichtigen auf die schwierigeren von Beethoven und Mozart vorzubereiten und zwischen jenen und den bereits genügend vorhandenen Anfangsgründen einen vermittelnden Uebergang zu bilden“, so geht er viel zu weit; denn seine Sonaten bilden weder einen Uebergang zu den Formen, noch zu dem Inhalt jener Meisterwerke. Sie kommen in dieser Hinsicht nicht einmal denjenigen von Clementi gleich, von denen man allerdings stufenweise in ihrer weiteren Folge auf Beethoven lossteuern kann, da sie mehr als alle anderen Schulwerke technisch wie geistig darauf vorzubereiten vermögen. — Die vierhändigen Übungsstücke von Brauer haben bereits große Theilnahme gefunden; und das erste Heft erlebte bereits die vierte Auflage, die anderen zwei und drei. Wir gönnen den Erfolg sowohl dem Componisten als Verleger, da diese Übungsstücke wirklich fördernd sind. — Das vierhändige Melodienalbum von Klauwell ist in derselben Weise aufgestellt, wie sein zweihändiges „Goldenes Melodienalbum“, und wird, wie dieses, gewiß auch seine Verehrer finden. — Das Volksliederalbum von Schwatal möchte sich, was die Folge der technischen Schwierigkeiten betrifft, an das Klauwell'sche anschließen. Zum Lobe des Componisten bemerken wir noch, daß er sich Mühe gegeben hat, seine Lieder in mannichfacher Bearbeitung und wirkungsvollem Claviersatz zu Gehör zu bringen. — Die vier Märsche nebst Canzonetta von Brunner huldigen mehr der Unterhaltung als dem rein Schulmäßigen, und in dieser Be-

ziehung empfehlen sie sich in gewissen Kreisen von selbst. Erstere liegen sogar schon in neuer Ausgabe vor. Brauer giebt in seinen sechs Sonatinen, im Umfange von fünf Tönen, etwas Aehnliches wie Diabelli in seinen bekannten Jugendsreuden-Sonatinen; doch stehen sie diesen bei Weitem nach. Sie sind dessenungeachtet für Lehrer, welche nicht in eine gewisse Einseitigkeit versunken sind, als Abwechslung gewiß recht brauchbar. Die Sonate Op. 11 von demselben Componisten empfehlen wir aber durchgängig als ein ansprechendes und nützliches Werk für den Unterricht. C. P.

Mayer, Charles, Op. 168. Neue Schule der Geläufigkeit im Auszuge. 24 Studien für das Pianoforte in methodischer Ordnung. Heft I—VI. Pr.: Heft I. 22½ Ngr., Heft II, IV, VI à 25 Ngr., Heft III, V à 1 Thlr.

Vorliegendes Werk enthält in 6 Heften 24, meist in elegantem Style geschriebene, vom Leichteren zum Schwereren geordnete Studien, welche, ohne im Allgemeinen weder technisch Neues, noch musikalisch Interessantes zu bieten, für die technische Ausbildung jedenfalls zweckentsprechend, vorzugsweise aber zur Vorbereitung für das Spiel moderner, brillanter, mittelschwerer Saloncompositionen recht brauchbar sind. Wenn man sich überhaupt vor Einseitigkeit zu hüten hat, so versteht es sich in Betreff dieses Werkes wol auch von selbst, daß man sich nicht auf dasselbe ausschließlich beschränken kann, sondern es vielmehr in Abwechslung mit anderen, strengeren Studienwerken und Compositionen zu benutzen hat. Insbesondere dürfen neben demselben besondere Uebungen und Studien für die linke Hand nicht vergessen werden, da, wie in vielen Schulwerken, auch in dem vorliegenden von Ch. Mayer für diese sehr wenig gesorgt ist, und dieselbe meist die Begleitung in Sprüngen von den tieferen Bassnoten auf deren Accorde in höhere Octaven auszuführen hat. Die Studien, von denen allerdings einzelne durch bloße mechanische Uebungen auf der Tastatur ersetzt werden können, sind meist aus Figuren und Passagen gestaltet;

wie man sie häufig in modernen Saloncompositionen verwendet findet, und verlangen zu ihrer Ausführung fast durchgängig große Hände. Noch bemerken wir, daß die vorliegende „Schule der Geläufigkeit“ nur ein Auszug ist aus dem, 40 Studien enthaltenden, unter gleichem Namen und gleicher Opuszahl früher veröffentlichten größeren Werke Ch. Mayer's, welches sich bereits der Einführung in mehreren Musikinstituten des In- und Auslandes zu erfreuen hatte.

J. S.

Unterhaltungsmusik.

Für die Flöte.

Sahrbach, Josef, Op. 47. Album für Flötenspieler. Beliebte Piècen für die Flöte mit Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. Nr. 1—3 à 12½ Ngr., Nr. 4 10 Ngr.

Für dieses idyllische Instrument ist wol kaum etwas Geistreiches oder tief Gedachtes geschrieben worden. Das vorliegende Album stößt diese Bemerkung nicht um. Es enthält äußerst faßliche Melodien von Chwatal, Boss, Lindpaintner u. s. w. mit ebenso faßlichen Variationen, im herkömmlichen Flötensstyl. Dergleichen Säckelchen sind gewiß für dilettirende Flötenbläser, welche sich genügend eingebläsen zu haben glauben, um zum Bravourmäßigen überzugehen, unentbehrlich; aber dieser Zweck würde ebenso gut und für die musikalische Würde unendlich besser erreicht werden, wenn der Principalstimme etwas mehr harmonische Würze beigegeben würde, als es hier geschehen ist. Das begleitende Pianoforte ist denn doch gar zu dürftig bedacht worden, gewiß nicht zum Vortheile eines Marschner'schen Liebes, für dessen Variation, in dieser Weise, der Componist dem Bearbeiter schwerlich Dank gesagt haben würde. Uebrigens zeigt sich Sahrbach in den Stücken als guter Flötentechner, der für das Instrument praktisch zu setzen versteht.

F. W. Markull.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neuausgabe Nr. 1. 1862.

von Bernhard Friedel, (früher W. Paul)
in Dresden und Zittau.

Baumfelder, F., Op. 55. Clara. Polka élégante pour Piano. Zweite Auflage. 10 Ngr.

Von dieser reizenden Polka wurde die erste Auflage allein in Dresden verkauft.

Chaisenträger-Polka aus Flick und Flock, von Räder, f. Pfte. 5 Ngr.

Eller, L., Op. 1. Corrente pour Violon avec Piano, arr. pour Piano seul. 12½ Ngr.

Gumbert, F., Op. 96. Drei Lieder aus dem Volksstück: Die Lieder des Musikanten, von R. Kneisel. Zweite Auflage. (Einzeln siehe: Sängers Lieblingslieder. Nr. 50—52). 10 Ngr.

Diese Lieder, bis jetzt auf 28 Bühnen gesungen, erfreuten sich solch grossen Beifalles, dass bereits über 1400 Exemplare abgesetzt wurden.

Härtel, A., Op. 27. Frühlingsblüthen. Fünf Gesänge für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Nr. 1—3 à 10 Ngr. Nr. 4, 7½ Ngr. Nr. 5, 22½ Ngr. Compl. 2 Thlr.

Hallweck, F., Op. 8 Nr. 1. An die deutschen Frauen für Tenorsolo mit Brummstimmen. (Für eine Singstimme mit Pianoforte, siehe Sängers Lieblingslieder Nr. 49) 10 Ngr.

Bei öffentlichem Vortrage wurde dieses Lied (Seitenstück zu Neithardt's, den Schönen Heil) stets Da capo begehrt.

Exercices pour Violon. Liv. 1. Zweite Auflage. 1 Thlr.

Lipinski, C., Op. 34 et post. Deux Impromptus pour le Violon seul. 7½ Ngr.

Mannsfeldt, H., Op. 9. Moosrosen, Walzer für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 16. Frühlingsblüthen, Galopp für Pianoforte. 5 Ngr.

Richards, B., Marie, Nocturne pour Piano. Zweite Auflage. 10 Ngr.

Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesangs-Compositionen mit Pianoforte.

Nr. 49. Hallweck, F., An die deutschen Frauen. Op. 8, Nr. 1. 5 Ngr.

Nr. 50. Gumbert, F., Ich bin ein armer Musikant. Op. 96, Nr. 1. 5 Ngr.

Nr. 51. Gumbert, F., Trinklied. Op. 96, Nr. 2. 5 Ngr.

Nr. 52. Gumbert, F., Was hassest Du, was zürnest Du. Op. 96, Nr. 3. 5 Ngr.

Wagner, F., Harmonische Reitaite der Königl. Sächsischen Cavallerie. Partitur für Cavallerie-Musik. 1 Thlr.

Für Pianoforte. 12½ Ngr.

Hieraus einzelnen: Reitaite-Polka für Pianoforte. 7½ Ngr.

Op. 21. Saxonia-Marsch.

Partitur für Cavallerie-Musik. 15 Ngr.

Für Pianoforte. 5 Ngr.

Neue Musikalien.

Im Verlag von Fr. Kistner in Leipzig erschienen soeben:

David, Ferd., Op. 41. Nachklänge. Fortsetzung der Bunten Reihe. 15 Stücke für Violine und Pianoforte. Compl. 4 Thlr. 20 Ngr. Heft 1—4 à 1 Thlr. 10 Ngr.

Franz, Robert, Sämmtliche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte aus Op. 4, 14, 30, einzeln à 5, 7½ u. 10 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 39. Michel Angelo. Concert-Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr.

Dieselbe für Piano zu 4 Händen 1 Thlr.

Heller, Stephen, Op. 100. Zweite Canzonetta für Pianoforte. 25 Ngr.

Kullak, Th., Op. 111. Lieder aus alter Zeit. (Neue Folge.) Für Pianoforte.

No. 1. Lied der Nacht von J. Fr. Reichardt. 15 Ngr.

No. 2. Soldatenspruch von R. Zumsteeg. 15 Ngr.

No. 3. Das Veilchen von W. A. Mozart. 15 Ngr.

No. 4. Lützow's wilde Jagd von C. M. v. Weber. 20 Ngr.

No. 5. Mich liehen alle Freuden von Paesello. 20 Ngr.

No. 6. Die Zufriedenheit von W. A. Mozart. 15 Ngr.

Moscheles, Ignaz, Thematisches Verzeichniss in Druck erschienener Compositionen. 2 Thlr.

Schumann, Robert, Op. 115. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von M. Horn. Für Solostimmen, Chor und Orchester im Arrangement für das Pianoforte von A. Horn. Zu zwei Händen 2 Thlr. 15 Ngr. Zu vier Händen 3 Thlr. 20 Ngr.

Walter, August, Op. 17. Drei Gesänge für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Die Himmelsthräne, Das Ständchen, Dein Wille, Herr! (2. Heft der Alt-Lieder.) 15 Ngr.

Leipzig, den 21. Februar 1862.

Dem Leser dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 20 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Krauswies'sche Buch- & Musikh. (H. Bohn) in Berlin.

Ad. Christoph & W. Anst. in Prag.

Gebhardt Hug in Zürich.

Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 8.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Weßermann & Comp. in New York.

S. Schramm in Wien.

Kud. Friedlein in Warschau.

C. Schäfer & Morab in Philadelphia.

Inhalt: Der Staat und die Kunst. Erster Artikel (Fortsetzung). — Ueber
die Stimmung der Instrumente im Orchester. — Kleine Zeitung: Corre-
spondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Der Staat und die Kunst.

Von

F. Brendel.

Erster Artikel.

(Fortsetzung.)

Schwieriger gestaltet sich eine befriedigende Lösung der
gestellten Forderung, sobald wir die Gymnasien ins Auge
fassen, theils weil die Kunst diesen Anstalten überhaupt ferner
steht, theils auch, weil hier, so viel mir bekannt, die Ueber-
bärdung mit Lehrgegenständen eine noch weit größere, und schon
jetzt kaum damit fertig zu werden ist.

Fragen wir zunächst nach Beschaffung geeigneter Lehr-
kräfte, so ist zwar diese Schwierigkeit nicht so groß, als sie
beim ersten Blick scheinen mag. Bei der Verbreitung der Mu-
sikliebe im ganzen deutschen Volke — und ich spreche hier vor-
zugsweise nur von der Tonkunst, da eine Kunst doch vorzugs-
weise allein betont werden kann, und Musik jetzt die populärste,
folglich auch zunächst zu wählende Kunst ist — werden sich
unter einem zahlreicheren Lehrpersonal immer Einzelne finden
lassen, die, durch eigene Neigung zur Beschäftigung mit Musik
getrieben, ohne allzugroße Schwierigkeiten die Vertretung der-
selben übernehmen oder sich dazu vorbereiten könnten. Wollte
man aber bei Besetzung erledigter Stellen auf eine derartige
Befähigung noch eine besondere Rücksicht nehmen, so würde
bald dem Bedürfnis entsprochen sein, insonderheit, wenn be-
kannt würde, daß darauf von Seiten der Behörden besonders
geachtet werde. Der Unterricht selbst hätte nach zwei Richtungen
hin sich zu erstrecken: Unterweisung im Praktischen, was da-
durch erleichtert wird, daß an einzelnen Anstalten bereits Chor-
gesangstunden abgehalten werden. An anderen hat man in neuester
Zeit, wie schon früher erwähnt, den Versuch gemacht, neben
allgemeiner Musiklehre die ersten Elemente der Theorie mitzu-
theilen. Nach theoretischer Seite hin wäre auch hier Geschichte

der Musik, sowie allgemeine Literatur- und Kunstgeschichte das
zunächst zu Berücksichtigende. Und wenn es in ausgedehnterer
Weise nicht geschehen könnte, so wäre wenigstens darauf hin-
zuarbeiten, daß in Vorträgen über Culturgeschichte, in Vor-
trägen über Geschichte der deutschen Literatur, ja selbst in sol-
chen über allgemeine Weltgeschichte — nach Maßgabe der zur
Disposition gestellten Zeit — die großen Epochen der Kunst bei
Besprechung gleichzeitiger Ereignisse eine Erwähnung fänden,
natürlich mit Hinweisung auf Geist, Wesen und Gehalt der-
selben. Ich bin indeß der Meinung, daß in einem vieljährigen
Unterrichtscursus wenigstens ein Mal den Schülern während
ihres Aufenthaltes zweistündig ein Semester hindurch Vorträge
über die Entwicklung von Poesie und Kunst im Fortgange der
Weltgeschichte gehalten werden könnten; in der Art und Weise
etwa, wie die schon früher bereits von mir erwähnte Schrift
von A. Wendt: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst,
oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte“ (Leipzig 1831,
Barth) sich der Aufgabe unterzogen hat. Natürlich reicht die-
ses Werk, schon in Folge seines Alters, für unsere Zeit nicht
mehr aus, und es kommt dabei wesentlich auch auf den Geist
an, in dem solche Vorträge gehalten werden. Werden die
Blicke dabei ausschließlich nur auf die Vergangenheit gelenkt,
kann man noch immer von jenem alten Märchen sich nicht
trennen, als ob unsere Zeit eine epigonenhafte sei — während,
ganz abgesehen von Musik, Sculptur und Malerei, ja zum
Theil selbst noch die Poesie Kräfte aufzuweisen haben; die sich
mit Allem, was vorausgegangen ist, messen können —, so
könnte leicht durch solche Vorträge mehr geschadet als genützt
werden, und Naturalismus, Zufall und Willkür, wie sie jetzt
gäng und gebe sind, wären immer noch vorzuziehen. Es ist
indeß anzunehmen, daß jenes Philistergeschwätz nicht lange
mehr allzu viele Anhänger zählen werde, und daß die einzig
richtige geschichtliche Ansicht, wornach jede neue Epoche neben
dem, was sie der Vergangenheit gegenüber eingebüßt hat, zu-
gleich auch ein neu Errungenes ihr eigen nennt, immer mehr
zur Geltung gelangen werde.

Ist auf solche Weise das zu Erreichende im Ganzen ver-
hältnißmäßig auch nur wenig, so wäre damit in der That doch
schon immer etwas Namhaftes geschehen.

Bei Weitem leichter freilich wird die Sache, wenn der
Lehrplan selbst eine Umgestaltung erfährt, und dies ist es auch,
worauf in Zukunft vorzugsweise hinarbeiten wäre. Ich

kann natürlich an diesem Orte diesen Gegenstand, als zu weit abliegend, nicht erschöpfen; ich muß mich auf eine kurze Beschreibung des Wichtigsten beschränken. Man gestatte indeß die Versicherung, daß das, was ich hier nur in einer Skizze vorlege, keineswegs von der Oberfläche geschöpft ist, sondern wohlbegründete Erfahrung und Vertrautheit mit den besprochenen Gegenständen zur Voraussetzung hat.

Es treten uns zunächst die classischen Studien als ein Hauptbestandtheil des Gymnasialunterrichtes entgegen. Daß dieselben in der Ausdehnung, wie eine solche die frühere Zeit zweckgemäß fand, in unserer Zeit nicht mehr am Ort sind, das ist bereits von einsichtsvollen und vorurtheilsfreien Schulmännern anerkannt. Man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß dem für das Leben fast ganz Unbrauchbaren eine übergroße Ausdehnung gewidmet werde, das Praktische aber, das wirklich Brauchbare, wie z. B. die Kenntniß der neueren Sprachen, nicht ausreichende Beachtung finde. In anderer Beziehung ist zu erwähnen, daß bei den immer gesteigerten Anforderungen, welche unsere Zeit an die gesammte Ausbildung der Schüler stellt, die Vorbildung durch Sprachstudien ebenfalls nicht mehr genügt. Zwar sind dieselben das beste Mittel beim Beginn des Unterrichts, im früheren jugendlichen Alter demnach, den Geist zu wecken, den Scharfsinn zu üben; da dieselben aber kein zusammenhängendes Denken lehren, nicht die Fähigkeit verleihen, reichere und verwickeltere Gedankenbezüge zu übersehen und zu beherrschen, weil das Nachdenken immer mehr nur auf Einzelheiten gerichtet ist, so sind strengere Wissenschaften nöthig, um diese wichtigste Eigenschaft sich anzueignen. Hierzu kommt endlich noch, daß man mit Recht auf das dem modernen, namentlich jugendlichen Geiste durchaus Widerstrebende des Griechischen, namentlich aber des Lateinischen aufmerksam gemacht hat. Früher, noch im vorigen Jahrhundert, waren die Naturen zäher und konnten härtere Mühe leichter kneten; jetzt erbrüht man leicht mit zu Widerhaarigem den jugendlichen Geist. So haben zwar die classischen Studien ihre unsterbliche Bedeutung für die Geistesentwicklung unserer Nation erlangt; ebenso wenig sind dieselben ganz zu beseitigen, da unsere gesammte Bildung zu eng damit verwachsen ist. Eine Beschränkung derselben aber ist unbedingt nothwendig, da die Beschäftigung damit in der früheren Ausdehnung ohne allen Zweifel sich längst überlebt hat.

In Erwägung all dieser Umstände hat man bereits vor mehreren Decennien begonnen, andere Unterrichtsgegenstände in den Lehrplan aufzunehmen. Man hat die Aufmerksamkeit namentlich auf Mathematik und Naturwissenschaften hingelenkt. Allerdings ist damit eine sehr berechtigte Erweiterung angebahnt worden, zugleich aber haben sich dabei mannichfache Irrthümer eingeschlichen, namentlich was Mathematik betrifft. Man fühlte das Unzureichende der Sprachstudien für die Ausbildung im systematischen Denken und suchte eine strenge Wissenschaft dafür heranzuziehen. Aus mangelnder Vertrautheit mit der Mathematik aber hat man von derselben Erwartungen gehegt, welche dieselbe durchaus nicht befriedigen kann. Um schwimmen zu lernen, muß man bekanntlich ins Wasser gehen. So kann man nur denken lernen, wenn man concrete Denkstoffe, einen wirklichen Geistesgehalt vor sich hat. Die Mathematik aber ist durchaus formaler Natur, und die Uebung in der Form gewährt noch keineswegs die Bürgschaft für das Geschick, einen concreten Stoff wirklich entsprechend behandeln zu können. Ganz ähnlich wie bei den Philologen zeigt oftmals die Erfahrung, daß Mathematiker, die ausschließlich wie jene, nur mit dieser ihrer Wissenschaft sich beschäftigt haben, in

complicirteren Fragen des Lebens und der Wissenschaft die unklarsten Köpfe sind. Praktisch für den Unterricht ist allein die Geometrie, um die Anschauungsfähigkeit zu entwickeln. Was darüber hinausliegt, ist, sobald es sich um allgemeine Bildung handelt, vom Uebel. Etwas Ähnliches gilt auch von den Naturwissenschaften. Es kann nicht als Zweck betrachtet werden, eine größere oder kleinere Summe von Kenntnissen in dieser Beziehung mitzutheilen. Denn Alles, was auf einem Gymnasium davon gelehrt werden kann, ist ein verschwindend Kleines dem ungeheuren Reichthum des Stoffes gegenüber. Es wird also hier nur darauf ankommen, den Sinn für die Natur und die Beobachtung derselben zu bilden, und dazu reicht eine weniger umfangreiche Vertretung vollkommen aus.

Wir sehen sonach einer Menge von Unterrichtsgegenständen eine Ausdehnung zugewiesen, welche dieselben, sobald es sich nur um allgemeine Bildungszwecke handelt, durchaus nicht beanspruchen können. Dagegen müssen wir gemahren, wie ein ganzes, großes Geistesgebiet, welches im Leben des Erwachsenen eine viel bedeutendere Rolle spielt, das der Kunst, ungerechter Weise vernachlässigt wird. Denn auch was den Nutzen für das Leben betrifft, so dürfte z. B. aus musikalischer Befähigung weit mehr Vortheil gezogen werden können, als aus jenen Wissenschaften. Würde also die allzu große Ausdehnung, welche man den letzteren, von falschen Voraussetzungen ausgehend, eingeräumt hat, beschränkt, so könnte der Vertretung der Kunst ein größerer Raum gewonnen werden.

Aber noch andere, bei Weitem wichtigere Bestimmungsgründe kommen hinzu, welche die Berücksichtigung der Kunst in Zukunft fast als eine unabwiesbare Nothwendigkeit erscheinen lassen möchten.

Schon oben wurde der ungenügenden Weise gedacht, mit welcher die gegenwärtige Jugend in der Regel dem Studium der Wissenschaften sich hingiebt. Das lebendige Interesse dafür ist nur allzu sehr und allzu oft zu vermissen, und die Gegenstände werden aufgenommen als etwas ganz Außerliches, als Gedächtnißstoff, ohne innere Aneignung. Der ächte wissenschaftliche Geist, wie er noch zu Anfang dieses Jahrhunderts vorhanden war, beginnt mehr und mehr zu schwinden und damit, beiläufig erwähnt, auch die ächte wissenschaftliche Freiheit. Zugleich ist darauf aufmerksam zu machen, wie die jungen Leute nur zu häufig in nichtigen Zerstreuungen Erfaß suchen. Der Grund von dieser Erscheinung liegt in dem Verhältniß, welches zwischen dem jugendlichen Geiste und den Unterrichtsgegenständen besteht, in einer nicht ausgefüllten Luft möchte ich beinahe sagen. Man berücksichtigt beim Unterricht nicht genug, daß auch Phantasie und Gefühl ihre Rechte haben und entsprechende Nahrung verlangen. Man überfieht, daß beide Geistesfähigkeiten Befriedigung verlangen, bevor in die kälteren Regionen des Verstandes hinaufgestiegen werden kann, daß erhöhte, schöpferische Verstandesthätigkeit nur möglich ist auf Grundlage entwickelten, gesättigten Gefühls- und Phantasielebens. Es ist sonach ein psychologischer Irrthum, mit dem wir es hier zu thun haben. Weil dem jugendlichen Geiste nicht die entsprechende Nahrung nach dieser Seite hin gegeben wird, bleibt ihm auch das wissenschaftliche Element fremd und ungewohnt.

Bei einem Studienplan, wie dem hier skizzirten, ist folglich nicht bloß äußerlich die Möglichkeit gegeben, der Kunst eine erhöhte Berücksichtigung angedeihen zu lassen; innere Fragen werden dadurch zugleich zum Vortheil der Gesamtbildung entschieden, und dem jugendlichen Geiste könnte auf

diese Weise, vielleicht zum ersten Male, wirklich Entsprechendes, eine harmonische Ausbildung Vermittelndes geboten werden.

Die Erwägung der Möglichkeit einer Einführung der Kunst an den Gymnasien, einer entschiedenen Vertretung derselben, machte eine etwas ausführlichere Betrachtung notwendig. Die Gymnasien sind es ja, welche, in Gemeinschaft mit den Universitäten, als die Träger unserer edelsten Bildung erscheinen, und darum besonders wichtig bei der Erörterung hierher gehöriger Fragen. In Gemeinschaft mit denselben sind daher hier nur noch die Universitäten ins Auge zu fassen. Zu untersuchen, wie weit andere Bildungsanstalten, u. A. diejenigen, deren Entstehung erst der neuesten Zeit angehört, sich mit der Kunst befassen können, würde uns hier zu weit führen.

Man hat bereits an fast allen Universitäten angefangen, Universitätsmusikdirectoren anzustellen und die Tonkunst unter die Lehrgegenstände aufzunehmen. War es doch die Letztere, die bis vor Kurzem noch am Wenigsten Beachtung gefunden hatte, weil sie früher zu sehr als ein Gegenstand angesehen wurde, der nur der oberflächlichen Unterhaltung gewidmet sei und eine wissenschaftliche Behandlung kaum verdiene oder zulasse. Die Anstellung von Universitätsmusikdirectoren ist daher eine sehr wichtige und dankenswerthe Erweiterung. Soll indeß die Seite der musikalischen Wissenschaft mehr und mehr herangearbeitet werden, mehr und mehr zur Geltung kommen, so reicht der gethane Schritt noch keineswegs aus. Zwischen einem praktischen Musiker — und dies müssen doch die Universitätsmusikdirectoren zunächst sein — und einem Dozenten der Kunst als Wissenschaft ist ein noch größerer Unterschied, als zwischen einem praktischen Arzte und einem Professor der Medicin, und die Tonkunst muß daher neben der praktischen, auch nach der strengwissenschaftlichen Seite hin eine abgesonderte Vertretung finden. Hier giebt es allerdings keinen anderen Weg, als die Errichtung besonderer Professuren dafür an den verschiedenen Universitäten. Doch scheint ein solches Opfer, wenn man die darauf bezüglichen Verhältnisse erwägt, in Wahrheit nicht mit zu großen Anstrengungen verbunden zu sein.

Schwieriger dürfte vielleicht die Frage erscheinen, ob überhaupt für derartige Zwecke geeignete Persönlichkeiten aufzufinden seien. Vor einer längeren Reihe von Jahren würde dieselbe als unlösbar sich herausgestellt haben, da sich nur äußerst selten und ausnahmsweise Männer gefunden haben würden, welche eine derartige Qualifikation besaßen hätten. Bei dem in neuerer Zeit erfolgten Umschwung indeß, bei der jetzt häufiger vorkommenden Verbindung des künstlerischen mit dem wissenschaftlichen Element, bedarf es nur einer Anregung, eines Entgegenkommens, um bald ausreichende Kräfte vorhanden zu sehen. Nicht der Mangel an Interesse oder an Befähigung, im Gegentheil nur der Mangel an jedweder Aufmunterung, hat bisher zurückgeschreckt, und die Tonkunst selbst, die würdigere, geistvollere, ernstere Betrachtung derselben, hat unter diesem Uebelstand unendlich zu leiden gehabt. Ist es doch noch nicht allzu lange her, daß kaum ein Verleger sich entschließen wollte, Werke musikwissenschaftlichen Inhaltes zu drucken, und es hat unserer Seite jahrelanger Anstrengungen bedurft, um dies zu ermöglichen. Im günstigsten Falle mußten die Autoren ihre Werke umsonst überlassen, um dieselben nur gedruckt zu sehen. Die Oberflächlichkeit des musikalischen Publicums hat hierzu wesentlich beigetragen. Kaum daß unter Tausenden, die sich für Musik interessieren, praktisch sich mit

derselben beschäftigen, Einer sich fand, der Etwas über diese Kunst lesen wollte. Geschähe es demnach, daß man den kunstwissenschaftlichen Bestrebungen in der angedeuteten Weise eine größere Aufmunterung zu Theil werden ließe, so würde für diesen Zweig der Literatur bald allseitig ein erhöhter Impuls gegeben sein.

Ich fürchte nicht, daß man meinen Vorschlag in das Gebiet des vielleicht zwar Wünschenswerthen, doch aber sehr entfernt Liegenden verweisen werde. Es bedurfte derselben wiederholten jahrelangen Anregung, um überhaupt nur erst die Anstellung von Universitätsmusikdirectoren zu bewirken, und damals erschien dieser Schritt ebenfalls bestreblich, die praktische Vertretung der Tonkunst ebenfalls überflüssig, während jetzt Niemand mehr an der Nothwendigkeit einer solchen Erweiterung zweifelt.

Die meisten der im Eingange aufgestellten Bedenken dürfen sonach als erledigt betrachtet werden. Die erforderliche Zeit zur umfangreicheren Vertretung der Kunst ließe sich gewinnen, und eines besonderen Aufwandes von Geldmitteln würde es dabei kaum bedürfen. Lehrkräfte wären, bei einiger Aufmunterung, ebenfalls bald zu gewinnen, und damit wäre zugleich jenes weitere oben bezeichnete Hinderniß, etwaiger Mangel an geeigneten Lehrbüchern nämlich, beseitigt. Diese Letzteren werden nicht lange auf sich warten lassen, wenn der Staat nur gewahren läßt, daß er solche Bestrebungen berücksichtigt, aufmuntert, unterstützt.

So bleibt nur noch das Letzte der oben ausgesprochenen Bedenken übrig, daß derartige Bestrebungen von Seiten derer, für die sie bestimmt sind, nicht unterstützt, Vorlesungen über Musik z. B. an Universitäten nicht besucht werden würden. Hat sich doch bis jetzt für die Erweiterung der Studienpläne, für die Aufnahme der Mathematik, der Naturwissenschaften, sogar der neueren Sprachen an den Gymnasien durchschnittlich kein erhebliches Interesse gezeigt, so daß diese Disciplinen von den Schülern, dem classischen Jopf gegenüber, immer noch als eine große Nebensache angesehen werden. Wäre dem nun auch entgegenzuhalten, daß die Kunst jedenfalls bei Weitem leichter festen Boden gewinnen würde, da sie dem jugendlichen Geiste näher steht; so dürfte doch das erhobene Bedenken immerhin als sehr beachtenswerth erscheinen, und es ließe sich allerdings in Folge vieler Zeichen der Zeit die Befürchtung hegen, daß nicht sofort und in weiteren Kreisen ein entgegenkommendes Interesse sich documentiren werde. Hier aber gilt, wie in allen ähnlichen Fällen, daß das Letztere nicht erst abzuwarten und dann zu beginnen ist, sondern den umgekehrten Weg einzuschlagen, zu beginnen und daselbe durch verschiedene andere Hülfsmittel nach zu rufen. Man muß den Sinn wecken, dadurch daß man den Betreffenden die Sache persönlich nahe legt. Der Lehrer z. B. kann nur dann nachhaltig wirken, wenn er in persönliche Beziehung zu den Schülern tritt. Theilt er den Lehrstoff nur mit, unbekümmert um alles Weitere, überläßt er es dem Zufall, was davon auf fruchtbaren Boden fallen mag, so hat er nur erst die Hälfte seiner Aufgabe erfüllt. Der Lehrer muß darnach streben, nach Möglichkeit jeden Einzelnen persönlich ins Interesse zu ziehen, um für eine Sache, die noch keinen Boden hat, überhaupt erst einen Kreis von Theilnehmern zu finden. Ein glänzendes Beispiel dafür bietet, um einen Fall aus anderer, doch nahe liegender Sphäre anzuführen, die Einführung alter Musik. Als ich vor langen Jahren in meinen Kreisen die ersten Versuche einer erneuten Verlebendigung alter Musik, einer Wiedereinführung derselben in das Leben machte, wurde mir überall die Antwort, daß es

nie gelingen werde, Dilettanten zur Ausführung jener alten kirchlichen Gesangsmusik heranzuziehen; diese würden dieselbe immer trocken und langweilig finden. Jetzt dagegen zweifelt nicht nur kein Mensch an der Möglichkeit; die alte Kunst hat an vielen größeren und kleineren Orten Deutschlands bereits so viel Eingang gefunden, daß Ehre von Hunderten von Dilettanten mit einem nie geahnten Eifer sich der Ausführung unterziehen, und Namen, wie z. B. der Palestrina's, bereits wieder ganz populär geworden sind: Dank allen denen, die mit dem rechten Geschick und mit unermüdlichen Eifer die Aufgabe ergriffen. Würde auf das hier bezeichnete Ziel in ähnlicher Weise hingearbeitet, so dürfte ein gleich erfreuliches Resultat nicht lange auf sich warten lassen.

Ich wiederhole: Alle Anstrengungen auf künstlerischem und kunstwissenschaftlichem Gebiet müssen mehr oder weniger immer paralysirt werden durch den Mangel an Vorbereitung im Publicum, und dürften so lange keinen völlig entsprechenden Boden finden, als nicht in allen anderen Lebenskreisen das Kunstverständnis, so weit thunlich, eine genügende Basis erhält. Soll die Tonkunst zu einer ihrer würdigen Stellung gelangen, so kann es nur auf diesem Wege geschehen. Dies ist sogar im Augenblick wichtiger, als Unterstützung oder Neubegründung von der Kunst unmittelbar gewidmeten Anstalten. Hier wurde durch das Vorhandene bereits Manches erreicht, nach der anderen Seite hin ist nicht weniger denn fast Alles zur Zeit noch nachzuholen.

Ende des ersten Artikels.

Ueber die Stimmung der Instrumente im Orchester.

Wie wohlthuend der Effect und wie schätzenswerth es daher ist, wenn sämtliche Instrumente eines Orchesters bei der Aufführung von Musikwerken rein gestimmt und namentlich auch gegenseitig in der Stimmung rein abgeglichen sind, bedarf keiner weitläufigen Auseinandersetzung. Das Orchester im Zusammenklang soll, so zu sagen, als ein colossales Instrument betrachtet werden, das alle erzeugbaren Töne in der Tiefe und Höhe bietet. Wenn nun die einzelnen Glieder dieses Instrumentes es verstehen, die ihnen zugetheilten Töne so zu produciren und geltend zu machen, daß sie, unbeschadet oder vielmehr im besten Sinne des Charakters, der dem vorzutragenden Stücke eigen ist, erklingen; dann haben sie ihre Aufgabe glänzend erfüllt, und wir bekommen das Vollendetste zu hören, was überhaupt in der Welt der Töne geboten werden kann. Aber ein Haupterforderniß dieser Vollendung ist, daß alle Glieder dieses colossalen Instrumentes harmonisch rein zusammenklingen, daß also keines weder zu hoch noch zu tief gegen sein Nachbarglied ist. Ehe ich nun von den Mitteln rede, welche zu dem berührten Zwecke führen, muß ich noch erwähnen, daß bei dem Orchester wie bei den Instrumenten, in welchen sich die ganze Tonscala schon fertig vorfindet (wo also die Töne nicht erst durch die menschliche Hand oder durch den Mund förmlich ins Leben gerufen werden), wie bei der Orgel, dem Clavier und der Harfe, eine ganz vollkommen reine Stimmung bekanntlich nicht möglich ist, und daß daher das Orchester wie jene bemerkten Instrumente seine sogenannte Temperatur haben muß. Diese Temperatur im Orchester wird hergestellt durch eine gewisse instinctive Gewandtheit des guten Orchestermusikers, der bei der Erzeugung seiner Töne da ein

Wenig in der Tiefe zugiebt, dort ein Wenig in der Höhe abbricht und überhaupt sich dem Ganzen accommodirt. In dieser Fähigkeit der Accommodirung liegt nun auch das Mittel, die einzelnen Instrumente im Orchester sowohl an sich in eine reine Stimmung zu versetzen, als auch sie mit der Masse in Uebereinstimmung zu bringen.

Doch ich will specieller und deutlicher sein. Wenn die Anzahl Musiker, welche vereint ein Orchester bilden, versammelt sind und der Oboebläser, der aber sein Instrument schon eine Zeit lang in der Hand gehabt und ihm die nöthige Wärme mitgetheilt haben muß, den Normton A zur Richtschnur angegeben hat (wie das gebräuchlich und auch zweckmäßig ist), so wird Jeder aus der Gesellschaft, der ein Saiteninstrument behandelt, dasselbe nach diesem Normton rein abstimmen. Das ist aber bei Weitem nicht genug und reicht oft keine Viertelstunde aus, namentlich bei denjenigen Instrumenten, welche voluminösere Saiten haben, wie das Violoncell und der Contrabaß. Denn die Veränderung in der Temperatur, welche zuweilen plötzlich und sehr merkbar in den Räumen eintritt, wo das Orchester wirkt (durch Aufziehen der Theatergardine, durch schnell sich vermehrendes Publicum, durch Anzündung einer großen Anzahl von Gasflammen u. s. w.), äußert eine so nachtheilige Einwirkung auf die vorher völlig rein gestimmten Instrumente, daß sie in ganz kurzer Zeit um einen Viertels-, ja sogar um einen halben Ton differiren.

Hier ist es nun die Aufgabe des guten und gewandten Orchestermusikers, bei jeder geeigneten Pause durch leises Vergleichen der Stimmung seines Instrumentes mit der der Blasinstrumente nachzuhelfen, um so nach Möglichkeit stets im Einklang mit dem Ganzen zu bleiben. Das Gebahren des Vorgeigers als wandernde Stimmgabel vor dem Beginne der Musik, das den Zweck hat, jedem einzelnen Saiteninstrumentalisten den Ton anzugeben, verwerfe ich, als zur Bopfzeit gehörig, gänzlich; denn bei diesem Verfahren wird gar oft die Saite nicht ganz rein gestimmt, es genügt aber auch, aus den von mir berührten Gründen, nur auf kurze Zeit.

Man hat in neuerer Zeit, wie ich höre, in Frankreich ein kleines Metallzungeninstrument eingeführt, das den Ton, nach welchem gestimmt wird, rein angiebt, und das jeder Orchestermusiker in der Westentasche bei sich trägt. Etwas mag dies wol für sich haben bei dem Abstimmen der Saiteninstrumente vor dem Beginne der Musik; während des Musiciens ist es aber völlig nutzlos. Der Musiker muß eben selbst die Ohren aufthun und wird sie auch aufthun, wenn er anders hören kann. Erfreut er sich aber gewisser verlängerter Körperextremitäten und ist ihm kein feinerer Sinn in dieser Beziehung von der Natur gegeben worden, dann helfen auch alle Manipulationen von anderer Seite Nichts.

Was nun die Blasinstrumente und namentlich die Blechinstrumente im Orchester betrifft, so komme ich damit auf ein Capitel, das von jeher bei vielen Orchestern im Argen gelegen hat und auch ferner im Argen liegen wird. Die Gründe der Unvollkommenheit in der Reinstimmung dieser Orchesterinstrumente sind verschiedener Art. Zum Ersten sind die Erbauer derselben gar oft die gravirtesten Mißethäter hinsichtlich der vorhandenen Calamitäten. Sie arbeiten handwerksmäßig und schablonenartig, bohren ihre Löcher und setzen ihre Klappen nach dem Zollstabe, wie jeder Tischler und Drechsler, und liefern deshalb nicht selten Exemplare, welche glatt, fein und wunderschön in der äußeren Arbeit sich präsentieren, welche inbesseren in der Tonqualität, besonders aber in Bezug auf die Reinheit der Töne gegen einander keinen Pfifferling taugen.

Da ist von einer Temperatur in dem Instrumente, die doch so nothwendig ist, keine Rede; da ist dieser Ton gegen jenen in der Scala viel zu hoch, ein anderer wieder merkbar zu tief. Und wenn nun diese auffallend unreinen Töne im Zusammenklang mit den anderen Blasinstrumenten, besonders in lichten Harmoniesätzen, auftreten, so klappert die Sache nicht, und es entsteht eine ohrenzerreißende Dissharmonie, welche den Effect gerabewegs verpuscht. Der Instrumentenbauer müßte daher (was leider selten der Fall ist) selbst ein guter und zwar ein wirklich intelligenter, einsichtsvoller Musiker sein, der Versuche macht und dahin strebt, die Unvollkommenheiten so weit auszugleichen, daß sie nicht zu bemerkbar hervortreten.

Aber ich muß auch den Vorstehern jener Institute, wo diese Unreinheiten in den Familien der Holzblase- und Blechinstrumente in erhöhtem Grade vorkommen, einen großen Theil der Schuld auf ihre breiten Rücken laden. Bei vielen deutschen sogenannten Kunstanstalten, ich meine Theatern, wird das Orchester leider, so zu sagen, als eine unangenehme Nothwendigkeit betrachtet. Man kann es zwar nicht entbehren, um den Glanz und Spectakel, der sich auf der Bühne immer mehr und mehr steigert, zu unterstützen; man thut aber in der Regel nicht das Geringste, um es auf künstlerischen Standpunkt zu bringen und zu erhalten. Da wird gemäkelt und gespart an allen Ecken und Enden, während die Scene Tausende und aber Tausende verschlingt; da werden bei Abgängen im Personale die Militärmusiker zu Duzenden herbeigezogen, bei welchen oft von leidlicher Behandlung ihres Instrumentes wenig, noch weniger aber von einem Atom Künstlerinn die Rede ist. Wenn sie eben nur so leidlich mit fortkommen, so genügt das schon, und man beruhigt sich mit dem verwerflichen Trost, daß der erledigte Platz billig besetzt ist. Natürlich fehlt unter solchen Verhältnissen der künstlerische Ehrgeiz total; und das Streben nach Vervollkommenung, der musikalische Schwung, der in einem Orchester, wenn es genügen soll, nie fehlen darf und dem Rechnung getragen werden muß, wenn das Ganze nicht zu einer Bude, zu einer Veieranstalt herabsinken soll, geht völlig verloren. Der Blasinstrumentalist muß besonders bei Blechinstrumenten neben dem Trieb, die Sache nach besten Kräften zu fördern und sein Instrument mit Liebe und Hingebung zu behandeln, auch die Einsicht und Intelligenz besitzen, um die

Unvollkommenheiten, welche seinem Instrumente anhaften, zu verbessern, auszugleichen und so weit zu bemänteln, daß seine Leistungen immer in den Rahmen des Ganzen passen. Dies ist auch zu erreichen, wie manche, doch leider seltene Beispiele beweisen, wo die Blasinstrumente in die gewandten Hände von gewiegten Musikern, von Orchesterkünstlern gegeben sind. Unterstützt und bildet nur Talente; sie sind zu finden. Lasset ihren Sinn für das Bessere durch gute Lehrer wecken und bezahlet sie dann auch anständig, damit sie nicht ökonomisch verkümmern und im bürgerlichen Elend schmachten; denn Mangel an dem Nothwendigen im Leben war und ist stets der Fluch für die Kunst.

Aber nicht allein bei den Blasinstrumentalisten finden sich Unfähige in Masse; es existirt noch ein Instrument, das man in der Regel jedem alten Militärmusiker in den Arm legt und zufrieden ist, wenn er, wie ich schon erwähnte, nur mit fortkommt; es ist der Contrabaß. Auch bei ihm kommt es 99 procentweis vor, daß keine Spur von rationeller Ausbildung, Selbstständigkeit und Intelligenz vorhanden ist. Dieser traurige Umstand steht nun auch, wie sich von selbst versteht, in genauester Verbindung mit dem eigentlichen Thema dieser Zeilen.

Daß auch gute Saiten unendlich viel zur reinen Stimmung im Orchester beitragen und die Mißstände entfernen helfen, an welchen viele und selbst renommirte Institute unseres Vaterlandes leiden, bedarf kaum der Erwähnung. Wir haben durch Klima und vielfache sonstige Einflüsse eben nicht das richtige Material, um tadellose Saiten zu produciren; es war, ist und wird daher eine richtige Behauptung bleiben, daß die italienischen Saiten besserer Sorte alle unsere deutschen Erzeugnisse weit hinter sich lassen.

Wollt ihr eine gute Stimmung im Orchester haben, soll es klingen und harmoniren, wie es Recht ist und daß man seine Freude daran hat, so behaltet Zweierlei im Auge. Geht, wie man im gemeinen Leben spricht, zum Schmiede und nicht zum Schmiedchen bei der Anschaffung von Instrumenten und Saiten. Dann aber sorgt, und das ist die Hauptsache, in pecuniärer Hinsicht besser für die bisher so schlecht besoldeten Orchestermusiker und schafft euch dadurch besser gestimmte Menschen und Musiker ins Orchester.

A. M.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 16. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 13. Februar, eröffnete die vortrefflich ausgeführte Oboen-Ouverture. Außerdem hörten wir im ersten Theile als Novitäten zwei Stücke für gemischten Chor: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ mit Begleitung von Blasinstrumenten von Rob. Schumann, eine ansprechende, innig gefühlte Composition von besser Wirkung, die freilich nach Weber's rauschender Ouverture nicht zur Geltung kommen konnte, und „Gesang der Geister über den Wassern“ mit Orchesterbegleitung von Ferd. Hiller, ein Werk, nicht ohne glückliche Momente, doch im Ganzen ohne besondere Wirkung. Frä. Bido aus Wien spielte den ersten Satz aus dem ersten Concert von Beuxtemps. Ihre Auffassung des Concertes war eine ungewohnte, und hierin suchen wir den Grund, wenn das Urtheil über sie Anfangs getheilt erschien. Vielleicht mochte auch eine gewisse Befangenheit ihre Leistung beeinträchtigen; doch stellte sich so viel heraus, daß der Künstlerin musikalische Begabung und Eigenthümlichkeit nicht abzuspochen ist. Das Publicum nahm ihre Leistung sehr beifällig auf. Der zweite Solovor-

trag, Andante und Polonaise für Clarinette von M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Landgraf, fand wohlverdiente Anerkennung. Den Schluß bildete die Sinfonia eroica, die fast durchgängig eine der Höhe des Werkes entsprechende Ausführung fand.

R. Leipzig. Das diesjährige Concert des Universitäts- gesangsvereines der Pauliner, welches am 15. Februar im Saale des Gewandhauses stattfand, gewann durch die Mitwirkung des k. k. Hofopernsängers Hrn. Josef Tichatschek, sowie durch ein reichhaltiges, gut zusammengestelltes Programm mit mehreren Gesangsnovitäten musikalisches Interesse. Die den Abend eröffnende Concertouverture von August Horn, eines hier lebenden talentvollen Componisten, erschien unseres Wissens ebenfalls zum ersten Male in diesem Saale. Das in d. Bl. bereits anerkennend besprochene Werk hätte eine wärmere Aufnahme Seitens des Publicums verdient und würde diese, zum Anfang des zweiten Theils gegeben, sicherlich auch gefunden haben, wie es denn — so weit unsere Erfahrungen in diesem Punkte gehen — immer bedenklich erscheint, neue Werke von nicht gerade außergewöhnlicher Bedeutung an die Spitze

des Programms zu stellen. Hr. Capell-M. Reinecke spielte mit vielem Beifall Beethoven's Pianofortconcert in Es dur. Hr. Tichatschek sang mit gewohnter dramatischer Bravour eine Partie aus „Ferdinand Cortez“ und Gebet aus „Rienzi“ von Richard Wagner und erntete dafür enthusiastischen Beifall und mehrmaligen Hervorruf. Die Männerquartetten von G. Vierling („Der Winter bringt uns nicht zum Schweigen“), Rob. Schumann („Frühlingsglocken“), J. S. Bach („Kraft der Erde“), W. Hauptmann („Wunderbar ist mir geschehn“), Liszt („Ueber allen Gipfeln ist Ruh“) Hr. Schubert („Liebe und Wein“) und W. F. Zeit („Schön Rothraut“) waren, mit Ausnahme der Hauptmann'schen Composition, sämmtlich neu. Von einem näheren Eingehen wegen einer dann nöthigen allzugroßen Ausführlichkeit an diesem Orte absehend, bemerken wir nur, daß die meisten Nummern gut gesungen und beifällig aufgenommen wurden. Wie Liszt zu der Ehre kam, mit einem Liede repräsentirt zu sein, das vom Componisten selbst desavouirt und aus der bei E. F. Kuhn edirten Sammlung „Für Männergesang“ ausgeschlossen wurde, ist uns freilich räthselhaft, und mußte uns diese Wahl von vorn herein als eine verfehlte erscheinen, wenn wir auch die umsichtige und unparteiische Zusammenstellung, von der das ganze Programm Zeugniß gab, nur auf das Wärmste anerkennen können. — Das Schlachtlied von Klopstock, für zwei Männerchöre und Orchester von Carl Reinecke, und die für das Sängersfest zu Nürnberg componirte „Sturmesmythe“ von Fr. Lachner, beide Werke auf Massenwirkung und für größere Räume berechnet, wurden in schwunghafter Weise ausgeführt und fanden Beifall. Als eine weniger befriedigende Nummer des Programms erwies sich ein im Manuscript vorhandenes Gloria von Mendelssohn, für dessen Vorführung die Verehrer dieses Meisters sich schwerlich bedanken dürften; derselbe Fall demnach, wie oben bei dem Liszt'schen Quartett.

Leipzig. Eine Soirée zum Besten des Asyles des hiesigen Vincentius-Vereines am 16. d. Mts. wurde mit Mozart's G dur-Quartett von den HH. Concert-M. Dreyßack, Haubold, Hermann und Davidoff ausgeführt, eröffnet. Außerdem declamirte Fr. Remosani vom hiesigen Stadttheater ein Palm'sches Gedicht; „Die Glocke von Innisfare“, Fr. Brenken sang Arie aus „Figaro“ und Hr. Brunner drei Schubert'sche Lieder, während Fr. J. J. S. Hering Mendelssohn's „Variations sérieuses“ vortrug. Fr. Amélie Bidó spielte Romane von Beethoven und Andante und Ronde aus dem ersten Viertemp'schen Violinconcerte. Referent hörte die junge Dame zum ersten Male. Sie zeigte ein ganz entschiedenes Talent und eine jedenfalls bedeutende technische Ausbildung, welche bei ihrem jüngsten Auftreten im Gewandhause nicht recht zur Geltung gekommen zu sein scheint. Ihr Spiel war correct und rein; bei noch weiterer Entwicklung glauben wir, daß sich die liebenswürdige Künstlerin eine ganz respectable Stellung in der musikalischen Welt erringen wird. Fr. Bidó erntete lebhaften Beifall und Hervorruf.

Wien, 9. Februar. Die „Singakademie“ veranstaltete noch ein zweites großes Concert. Das Programm war sehr reichhaltig, stellenweise sogar nicht wenig anregend, doch leider nur eben dieses; denn es wurden lediglich Bruchstücke geboten, nämlich: Chor aus Händel's „Deborah“, das „Et incarnatus“ aus dem achtsimmigen „Credo“ von Cherubini, Schlußchor aus Spohr's „Letzten Dingen“. Keines dieser Werke ist aber dem hiesigen Concertpublicum jemals im Großen und Ganzen vorgeführt worden. Wie sollte es sich nun in diesen Theilen zurechtfinden? Außerdem Palestrina's „Stabat mater“, Gallus' Himmelfahrts-Motette, Vittoria's „Jesus dulcis memoria“, Cesare de Zudice's Hymnus auf Christi Geburt, Mendelssohn's dritte Motette für Frauenstimmen. Entschieden unglücklich war dies Mal — wie bisher immer — die neueste Zeit durch Arrey v. Dommer's achtsimmig gesungen 24. Psalm und Hiller's Chor: „O weinet um sie“ vertreten. Weit Erfreulicheres kann über die Ausführung alles Vernommenen gesagt werden; denn das häufig als bloße Nebensart gebrauchte Wort „Mustergilligkeit“ verfestigt sich Angesichts dieser Production unserer Singakademie zu einem Begriffe, zu einer Thatsache, deren Ergebnis dem Dirigenten, Frn. Stegmaier, wie allen sonst beteiligten Chor- und Einzelgesangskräften das bereichende Lob spricht. — Seit meinem letzten größeren Berichte gab es drei philharmonische Concerte. Zwei derselben bildeten die Schlußglieder des ersten, das letzte hingegen begann den zweiten Cyclus. Mit Ausnahme einer Symphonie Herbed's gab es nur Wiederholungen oft gehörter Dinge. Manche derselben waren uns dem Stoffe und der Wiedergabe nach hochwillkommen; dahin gehören Beethoven's siebente, Mendelssohn's vierte Symphonie und „Meeresstille“, sowie Schumann's Manfredouverture und Ouverture, Scherzo und Finale Op. 52. Dagegen gab es Reprisen, an deren Stelle Sel-

tenergehörtes und Bedeutenbares zu wünschen gewesen wäre. In diese Reihe zählt Mozart's zwar reizende und meisterhaft dargestellte, aber erst vor Jahresfrist — überdies jedes Mal unvollständig — dargebotene Serenade für Blasinstrumente u. s. w. Eine dritte und ganz absonderliche Art von Wiederholungen bildete jene der Beethoven'schen „Neunten“. Selbstverständlich kann dies Meisterwerk nicht oft genug durchforscht und genossen werden. Es liegt sonach die Dringlichkeit klar am Tage, die „Neunte“ mindestens Ein, ja selbst zwei und noch mehrere Male jährlich, dann aber auch in möglichst vollendeter Ausführung zu bringen. Eine so durchgängig geist- und schwunglose, ja eine in vielen Stellen sogar technisch ungenaue Darstellung; gleich der diesmaligen, hilft aber dem noch lange nicht allgemein durchgedrungenen Verständnisse einer solchen Schöpfung keineswegs auf. Sie unterbricht vielmehr alle bisher mühselig errungenen Reime einer sinngemäßen Auffassung. Eine solche war uns in dieses Wortes durchgreifendem Sinne unter Nicolai erschlossen worden. Sellmesberger und Eckert können das Verdienst treuen Festhaltens und sorgfältiger Pflege dieser geistvollen Nicolai'schen Traditionen ohne alle Widerrede in die vordersten Reihen ihrer Dirigentenbestrebungen und Thaten stellen. Eine Art der Wiedergabe des vorhin genannten Werkes, gleich der jüngst hier erlebten, entfällt hingegen vollständig den unter früherer Leitung ausgegangenen besseren Musiksinn aller bei solchem Unternehmen activ oder passiv Beteiligten; denn glanzvolle Technik und haarfeine Ausarbeitung des Details — auf deren Herausstellen ein Dirigent, wie Capell-M. Dessoff, das meiste, ja ausschließliche Gewicht gelegt haben mochte — können allein nicht genügen, da bei einem derartigen Verfahren viele der wesentlichsten, wo nicht gar alle erdenklichen Geistesseiten der darzustellenden Aufgabe ganz unbeachtet bleiben. Was nun Johann Herbed's neueste Symphonie betrifft, so hat sie ein hiesiger Musikkritiker sehr bezeichnend „eine Oper ohne Worte“ genannt. In diesem Werke ist thatsächlich beinahe jeder Zug dramatisch gedacht, durchempfunden und entwickelt; Vieles darin trägt sogar ein specifisch bühnliches Gepräge. Das ganze Werk möchte wol am passendsten ein Scenentext musikalischer Themen heißen, und diese letzteren erscheinen mosaikartig und im Sinne verthüßelter Programmmusik an einander gereiht. Sie treten bald breiter oder enger, bald strengorganisch oder phantastisch freier entwickelt in die Erscheinung. Die symphonistische Form verhält sich zum Charakter des ganzen Werkes nur äußerlich. Das Wesen dieser Tonbildung scheint in einem ungebundeneren Sein zu liegen. Dies Letztere kommt im allgemeinsten Hinblick orchestrophantastisch, in allen Besonderheiten dagegen dramatisirend zur Offenbarung. Es wäre gewiß für Leben, der Herbed's neuestes Instrumentalwerk gehört, gelesen oder nach beiden Richtungen in sich aufgenommen, von hohem Interesse, über jene Absichten des Componisten näher aufgeklärt zu werden, welche die psychologische Grundlage seiner Tonbildung bilden. So viel steht fest, daß hier ungemein viel des musikalisch Bedeutsamen in Hinsicht auf Gedankenfrische, überraschende Harmonien und spannende Rhythmen dargeboten ist. Dasselbe ist über Herbed's in diesem Werke niedergelegte Kunst der Instrumentation zu bemerken. Um schließlich eine kurze Charakterstizze der einzelnen Sätze dieses Werkes zu geben, so hat der erste Satz — aller formellen Erweiterungen und des fühlbaren Abganges eigentlich contrapunctischer Arbeit ungeachtet — ohne alle Frage den meisten symphonistischen Zug und Schwung. Es kommen hier wahrhaft kernige, urwüchsige, aus innerster Nothwendigkeit nur in orchestraler Ausstattung dankbare Themen zu vollgültigem Durchbruche. Der psychologische Grundzug dieses Satzes ist männliches Ringen, Streben und endlich sieghaftes Vollführen. Diesem Tonstücke steht — im Hinblick auf acht symphonistisches Gepräge — zunächst der scherzartige Mittelsatz. Der Componist überschreibt dieses formell denn doch nicht so ganz mit dem seit Beethoven gältigen Scherzotypus zusammenfassende Tonstück — tactvoll genug — „Allegretto moderato e grazioso.“ Hier pulst ein frischer, aumuthiger, oft sogar lähner Humor. Voll zarten, minneseligen Sanges und Klanges ist der getragene Mittelsatz (Adagio sostenuto). Er ist vielleicht eines der schönsten und selbständigsten Echo's Schubert'scher Wehmuthswonne, das in neuesten Tagen geboren wurde. Am Wenigsten befreundend klingt der Schlußsatz. Der Componist verliebt sich hier dergestalt in seine Themen, namentlich in einen allzu merkwürdig an das „Andante amoroso“ des Liszt'schen „Dante“ mahnenden Seitensatz, daß er ihn nicht nur öfter als nöthig, sondern stets in gleichmäßiger harmonischer Gewandung ausspricht. Das Werk hatte einen durchgreifenden Erfolg. Nach jedem Satze lebhaft, nach den beiden auch ohne Frage in ihrer Art ganz trefflichen Mittelsätzen sogar stürmisch beklatscht, erschien der liebenswürdig-bescheidene Componist erst nach dem Schlußsatze seines Werkes. Die Ausführung war technisch vollendet und — Dank dem anregenden Wink Herbed's und dem

schlich liebevoll dieser Mobilität entgegenkommenden fleißige Capell-M. Dessoff's — auch durchgeistigt. Möchte dies vielfach anziehende symphonische Werk bald Gemeingut werden.

Amsterdam. H. v. Vüllow hat bei uns einen wahren Enthusiasmus erregt. Am Allermeisten war dies der Fall bei dem am 24. Januar stattgehabten großen Orchesterconcerte des Hrn. van Bree, wo Jener F-moll-Sonate von Beethoven, Capriccio mit Ouverture über Beethoven's „Ruinen von Athen“ von Liszt, Präludium und Fuge von Rubinstein und Faustwalzer von Liszt spielte und das Publicum förmlich elektrisirt war. Das Hauptereigniß des Abends aber war die Aufführung der symphonischen Dichtung „Prometheus“ von Liszt. Unter der begeisterten Leitung des Hrn. v. Vüllow wurde das erhabene und tiefstimmige Werk mit Verständnis und Liebe gespielt und machte gewaltigen Eindruck. Nicht allein wurde der Dirigent, auch Pult tretend, mit Tusch empfangen und das Werk am Schluß wiederholt applaudirt, sondern der Eindruck darf auch bei Allen, Künstlern wie Laien, als ein nachhaltiger bezeichnet werden. Die neudeutsche Schule hat auch hier zahlreiche und erbitterte Gegner; durch solche Thaten jedoch wird die Wahrheit am Ende siegen müssen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In den jüngsten Tagen traf Verdi aus Petersburg in Berlin ein, von wo er sich nach Paris begibt.

Richard Wagner befindet sich seit Kurzem in Wiesbaden am Rhein.

Der Wiener „Männergesangsverein“ beabsichtigt zur Zeit der Weltausstellung eine Sängersahrt nach London.

An der italienischen Oper in Paris macht der neue Tenorist Emile Naudin seltenes Glück.

Am 1. Februar eröffnete Ernst Pauer einen Cyclus von Concerten zu London, in denen er Pianofortecompositionen vom Jahre 1620 ab bis auf unsere Zeit vorzuführen gedenkt.

Musikfeste, Aufführungen. Das dritte Abonnementsconcert von Rob. Kadebe in Berlin brachte Chopin's F-moll-Concert und Beethoven's Phantasie mit Chor — der Pianopart von Fr. Marie Wied gespielt —, Gesang aus „Fingel“ für zweistimmigen Frauenchor und Ayo Maria von Johannes Brahms, Gesang Heloise's und der Romanen am Grabe Abälards von Diller und „Fest bei Capulet“ aus Berlioz' „Romeo und Julia“, welches letztere der Referent der „Allg. Preussischen Zeitung“, Hr. Richard Müller, „schauerhaft“ findet: ein Compliment, welches wir dem genannten Recensenten bezüglich seiner Kritiken zurückzugeben und versucht fühlen könnten.

Am 6. d. Mts. wurde in Hamburg unter Leitung des Hrn. E. Deppe Händel's „Josua“ aufgeführt.

In Celle haben bereits mehrere Aufführungen des von F. W. Stölze componirten 100. Psalmes für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten stattgefunden, nämlich bei dem von uns bereits erwähnten 25jährigen Jubelfeste der dortigen Niederstafel; dann am 9. November vor J. in einem Orgelconcerte, welches Wolf aus Hannover, vom Wehrmanns-Gesangsvereine und den H. Hoffängern Schüller, Feinauer und Schott ebendaher, als Solofänger, unterstützt, veranstaltete; und am 22. Januar in einem Concerte, welches die vier vereinigten Männergesangsvereine im Schloßtheater gaben.

Am 23. d. Mts. veranstaltet Capell-M. Krebs in Dresden eine Matinee zum Besten der durch die Wasserfluth Beschädigten, in welcher u. A. eine Anzahl Quartetten von den Damen Bürbe-Mey und Krebs-Michaleff sowie von den H. Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer vorgetragen werden.

Das siebente Museumsconcert in Frankfurt a. M. brachte an Gesangsvorträgen: Schiller's „Theilung der Erde“ von Haydn, instrumentirt von Lucan, R. Schumann's „Balsazar“ und zwei Marschner'sche Lieder. Concert-M. L. Strauß spielte Spohr's E-moll-Concert; außerdem gelangte auch noch F. Schubert's Octett zur Aufführung.

Das zweite Concert des „Cäcilien-Vereines“ in Frankfurt a. M. brachte Mendelssohn's „Paulus“.

In Paris beschäftigt man sich schon jetzt mit den Vorbereitungen zu einem großen musikalischen Feste, bei welchem unter Mitwirkung eines ungewöhnlich zahlreichen Orchesters eine Anzahl Werke von

Händel zur Aufführung gelangen sollen und welches am 23., 25. und 27. Juni stattfinden wird.

In dem vorletzten Concerte des Pariser Conservatoires spielte Th. Ritter Beethoven's Pianofortecconcert G dur und dessen Sonate Op. 111; Berlioz nennt ihn einen „Virtuosen im besten Sinne des Wortes“. Im letzten Conservatoriumsconcerte gelangte das große Benedictus mit Violinsolo und Chor aus der Missa solennis zur Aufführung.

Neue und neuereinstudierte Opern. Auch Lessing ist von den Opernlibrettoschreibern nicht verschont worden; in Brüssel geht demnächst eine Oper „Emilia Galotti“ von dem italienischen Componisten Chiaromonte in Scene.

R. Genée hat zwei Operetten „Das Trauerspiel“ und „Ein Engagementversuch“ vollendet.

In Hannover ging „Rienzi“ mit Niemann in Scene.

F. Hiller's Oper „Die Katakomben“ ist am 15. d. Mts. zu Wiesbaden in Scene gegangen.

In Stuttgart gelangte als Vorfeier zu Mozart's Geburtstage dessen „Lulus“ zur Aufführung.

Gounod's „Königin von Saba“, an welcher in den letzten Tagen noch bedeutende Kürzungen vorgenommen wurden, so daß die Oper anstatt fünf, nun bloß vier Acte hat, sollte am 14. d. Mts. zum ersten Male aufgeführt werden, muß nun aber, nach der „Revue et Gazette des Théâtres“, noch einige Zeit liegen bleiben.

Die am 6. d. Mts. zu Turin im Teatro Regio erfolgte zweite Aufführung des Meyerbeer'schen „Propheeten“ hatte einen so möglichen noch geringeren Erfolg, als die erste.

Literarische Notizen. Von Sutherland Edwards ist eine „History of the opera“ in zwei Bänden erschienen. Der Verfasser behandelt die Geschichte der Oper seit ihrem Ursprung bis auf die gegenwärtigen Zeiten.

Personalnachrichten. Musik-Dir. D. S. Engel in Merseburg hat einen an ihn ergangenen Ruf als Organist der Peterskirche zu Berlin abgelehnt.

J. Offenbach hat die Direction des von ihm gegründeten Bouffes parisiens aufgegeben, und es ist durch eine Verfügung des Staatsministeriums vom 5. d. Mts. zu seinem Nachfolger Hr. Barnezy ernannt worden.

Todesfälle. In Rotterdam starb am 5. d. Mts. Capell-M. Franz Strauß aus Prag, 61 Jahre alt.

In Berlin starb dieser Tage die Gesanglehrerin Johanna Zimmermann, ein namhaftes und auch in weiteren Kreisen geschätztes Mitglied der Singakademie. Aus der musikalischen Schule der Verstorbenen sind, wie berichtet wird, tüchtige Concerfsängerinnen hervorgegangen, und sie hat auf die Berliner Dilettantentreise Jahre lang einen bedeutenden Einfluß ausgeübt.

Der frühere erste Violoncellist an der Pariser Opéra comique, Arnaud Dancla ist zu Vagnères de Vigorra gestorben.

Am 6. Februar starb in London der Musiker und Componist Hermann Hegelich aus Leipzig.

Musikalische Novitäten. Von A. Jaell sind drei Stücke — Transcription, Illustration und Paraphrase — aus R. Wagner's „Tristan und Isolde“ für Pianoforte erschienen.

Vermisches.

In unsere letzte, einem Privatbriefe entlehnte Correspondenz aus Basel — vergl. Nr. 5 dieses Bandes — hat sich ein Irrthum eingeschlichen. In den beigelegten, einleitenden Worten hatten wir gesagt, daß des Baseler „Gesangsvereines“ in unserer „Zeitschrift“ noch nicht gedacht worden sei; dies ist aber der Fall, wie wir zufällig beim Durchblättern eines früheren Bandes ersehen.

Der König von Hannover hat für das Marschner-Denkmal einen Beitrag von 1000 Thalern angewiesen.

Die Summe der auf den Hauptbühnen in Paris im Jahre 1864 aufgeführten neuen Opern und Ballets stellt sich folgendermaßen heraus: Große Oper 2 Opern und 3 Ballets, Opéra comique 10 Opern, italienische Oper 1 Oper, Théâtre lyrique 11 Opern, Bouffes parisiens 11 Operetten.

Bei der jüngsten Wahl eines auswärtigen Mitgliedes der Akademie der schönen Künste zu Paris war auch Verdi mit 17 Stimmen in Vorschlag; doch siegte der Münchener Maler Heinrich Heß mit 19 Stimmen.

Das „Frankfurter Conversationsblatt“ theilt die Resultate der Forschungen eines Dr. Krah in Silbesheim über die Familie C. M. v. Weber's mit. Dessen Vater, Franz Anton v. Weber, war Lieutenant bei der Garde zu Pferde des Kurfürsten von der Pfalz, kam durch Verwendung seines Chefs, des Generalmajors Ignaz v. Reichs, Herrn zu Sarstedt und Alrbergen, den Clemens August, Kurfürst von Köln und Fürstbischof von Silbesheim, zu seinem geheimen Rathe und Drosten zu Silbesheim ernannte, im Jahre 1757 in letztere Stadt und wurde in den fürstbischöflich silbesheimischen Staatsdienst aufgenommen mit der Anwartschaft auf die beiden Stellen des am 30. September 1757 verstorbenen Hofkammerrathes und Amtmanns zu Steuerwald, Johann Ferdinand v. Humetti. Von da datirt die Bekanntschaft Franz Anton v. Weber's mit dessen einziger Tochter, Maria Anna v. Humetti, mit der er sich am 18. Februar 1758 vermählte. Bald folgte seine Einführung in die beiden ihm in Aussicht gestellten Ämter. Von Jugend auf leidenschaftlicher Musiker und wahrer Virtuos auf der Geige, seinem Lieblingsinstrumente, setzte er auch in diesem neuen Wirkungskreise seine musikalischen Studien fort, ja trieb sie in dem Umfange, daß er die Geige selbst auf seinen Spaziergängen mit sich trug. Dabei vernachlässigte er seine Amtsgeschäfte in solchem Grade, daß er sich die Ungnade seines Fürsten zuzog und Differenzen mit dem Domcapitel veranlaßte, deren Folge seine Enthebung von der Stelle als Amtmann zu Steuerwald war. Kurze Zeit danach, Ende des Jahres 1768, legte er auch das Amt des Hofkammerrathes nieder und lebte von da ab als Privatmann, lediglich seiner Neigung zur Musik folgend, in Silbesheim, bis er 1773 als Capellmeister nach Cutin berufen wurde. Nach den Pfarrbüchern von St. Godehard in Silbesheim gebar ihm seine Gattin daselbst acht Kinder, drei Söhne und fünf Töchter, von welchen ersteren zwei und den letzteren vier den Vornamen Maria trugen; Carl Maria v. Weber wurde ihm erst zu Cutin am 18. September 1786 geboren.

Aus Wien wird eine tragi-komische Begebenheit berichtet. Ein Hr. Bacher, ein begeisterter Kunstenthusiast, hatte eine „Geschichte des kaiserlichen Musikgrafenthums“ verfaßt und zugleich eine ausführliche Geschichte des Hofoperentheaters begonnen. Mit großem, vielleicht überreiztem Fleiße arbeitete Bacher auf der Hofbibliothek und in mehreren Archiven an jener Monographie, die aber jetzt zugleich mit ihrem Autor einem traurigen Schicksal entgegengeht. Er überreichte nämlich das voluminöse Manuscript der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, deren Unterstützung er für die Herausgabe hoffte. Statt der erwarteten Hilfe erhielt er aber den niedererschmetternden Bescheid, die Akademie der Wissenschaften vermöge in die Prüfung des Manuscripts nicht einzugehen, weil keines ihrer Mitglieder im Stande sei, Bacher's unleserliche Handschrift zu entziffern. Mit fruchtlosem Eifer sahnete nun unser Autor nach einem rettenden Copisten; die Handschrift war und blieb ein Räthsel. Dem Verfasser stand nur noch die

einzigste Möglichkeit offen, das ganze colossale Manuscript einem Schreiber in die Feder zu dictiren. Er kam nicht dazu. Getäuschter Ehrgeiz und vielleicht auch der Druck materieller Sorgen und andere körperliche Vorbedingungen vereinigten sich zu vernichtender Wirkung. Bacher wurde irrsinnig und in die Leibesdorf'sche Anstalt gebracht. Sein Leiden wird als ein sehr schweres geschildert. Sollte es hoffnungslos sein, so geht mit dem vielgeprüften Manne auch der einzige Schlüssel zu seinen Hieroglyphen zu Grabe, und sein mühsam vollendetes Geschichtswerk wird ewig ungelesen bleiben, bloß weil es von Haus aus unlesbar war.

Aus Elbelosfelz wird dem „Nar. Listy“ gemeldet, daß daselbst eine Zuspriest des k. k. Generalconsulates zu London eingelaufen sei, in welcher nach der Erfinderin der Polka Nachfrage gehalten wird. Das Consulat erhielt hierauf beiläufig folgende Antwort. Um das Jahr 1830 tanzte eines Sonntags Nachmittags eine Dienstmagd in einem Wirtschaftshofe einen bisher unbekannten Tanz und sang hierzu nach dem Tacte. Ein eben anwesender Unterlehrer, gegenwärtig Lehrer in Bobolka, Josef Keruba, schrieb alsbald die Melodie in Noten nieder. Am nächsten Sonntag veranstalteten die Studenten und einige andere junge Leute eine Tanzunterhaltung, wobei sie und die Mädchen der Stadt von jener Magd in dem neuen Tanze unterrichtet wurden. Dieser kam nun nach Prag, wo man ihm den Namen „Polka“ gab. Einige Jahre später verbreitete sich der Ruhm der Polka bis nach London, wo sie mit besonderem Beifall aufgenommen wurde. Die Erfinderin des Tanzes heißt Anna Slezal, wohnt in Ronetop, ist verheirathet, Mutter von vier Kindern und bereits 60 Jahre alt.

Die „Diasalasia“ erzählen eine hübsche Anekdote von dem jüngst in Paris verstorbenen Alexandre Doucher, der einst die glänzendsten Tage gesehen hatte und mit Ruhm und Gold überschüttet worden war, um arm und vergessen aus diesem Leben zu scheiden. Doucher war der Freund der beiden spanischen Prinzen Ferdinand und Don Carlos gewesen. Der Erstere, später König Ferdinand VII., beschäftigte sich viel mit Musik und glaubte auch ein Virtuos auf der Violine zu sein. Er ließ sich sogar bei Hofgesellschaften hören; und zwar stellte er sich mit Doucher hinter einen Schirm. Dieser spielte, und wenn die Versammelten dann recht herzlich applaudirten, trat der Infant hinter dem Schirme hervor, dankbar sich verbeugend.

Ein erster Violoncellist, auch Solospieler, wünscht ein dauerndes Engagement und ersucht die Herren Dirigenten und Capellmeister, welche auf dieses Gesuch reflectiren sollten, sich in Franco-briefen mit Angabe der näheren Bedingungen an die Red. d. Bl. gefälligst wenden zu wollen. Die uns vorliegenden Zeugnisse lauten sehr günstig. D. Red.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Compositionen von Woldemar Bargiel.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erscheint soeben:

Ouverture zu „Medea“

für grosses Orchester von

Woldemar Bargiel.

Op. 22.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Orchester-Stimmen 2 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

Früher erschienen in demselben Verlage:

Woldemar Bargiel, Op. 6. Trio (No. 1 in D moll) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

„, Op. 11. Marsch und Festreigen. Zwei Stücke für Piano, compl. 25 Ngr. Jede Nummer apart 12 1/2 Ngr.

„, Op. 13. Scherzo für Piano. 25 Ngr.

„, Op. 19. Phantasie (III.) für Piano. 1 Thlr. 17 1/2 Ngr.

„, Op. 20. Zweites Trio (in Es) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

Joh. Seb. Bach — Robert Franz.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen:

Arien aus der Mattheus-Passion von Joh. Seb. Bach mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Rob. Franz.

drei Arien für Sopran. 25 Ngr.

drei Arien für Alt. 1 Thlr. 5 Ngr.

drei Arien für Bass. 1 Thlr.

Cantaten von Joh. Seb. Bach im Clavierauszuge, bearbeitet von Rob. Franz.

No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.
Demnächst erscheinen:

No. 2. Gott fährt auf mit Jauchzen.

No. 3. Ich hatte viel Bekümmernisse.

Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen von Joh. Seb. Bach mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Rob. Franz. 6 Hefte à 17 1/2 bis 22 1/2 Ngr.

In Rudolf Kuntze's Verlagsbuchhandlung in Dresden erschien soeben:

Reichel, A., Harmonielehre mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart zum Gebrauch für Lehrer und Lernende dargestellt. Nebst einem Anhang praktischer Generalbassbeispiele zur Uebung im Aussetzen einer Generalbassstimme. Eleg. broch. 1 Thlr.

Leipzig, den 28. Februar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Aube in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Methuen Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 9.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
J. Schottensack in Wien.
Hub. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Krosch in Philadelphia.

Inhalt: Der Staat und die Kunst. Zweiter Artikel. — Aus Prag. —
Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Litera-
rische Anzeigen.

Der Staat und die Kunst.

Von

F. Brendel.

Zweiter Artikel.

Der zweite Theil unserer Aufgabe hat sich mit der unmittelbaren Einwirkung des Staates auf die Kunst zu beschäftigen. Diese documentirt sich, wie bereits im Eingange bemerkt wurde, in der Erhaltung, Förderung oder Neubegründung von der Kunst allein und ausschließlich gewidmeten Anstalten. Natürlich kann hier dieses Thema nicht erschöpft werden. Ein Buch würde erforderlich sein, wenn die Betrachtung alle Künste ins Auge fassen wollte, ja wenn auch nur allein die verschiedenen musikalischen Institute unter den hier aufzustellenden Gesichtspunkten der Reihe nach einer Prüfung unterworfen werden sollten. Ich beschränke mich darauf, einzelne Themata herauszugreifen, an diesen als Beispielen zu zeigen, was überhaupt und im Allgemeinen zu sagen ist. Die Uebersetzung ist leicht, und was in dem einen Falle gilt, erweist sich mehr oder weniger auch in allen übrigen als richtig.

Zu allernächst kam es bei der Förderung der Kunst durch den Staat natürlich auf jene Anstalten an, welche der praktischen Ausübung derselben gewidmet sind; es galt, was Musik betrifft, Theater, Capellen u. s. w. zu errichten, um überhaupt erst der Tonkunst ein festbegründetes Dasein zu geben. Damit schien für längere Zeit in der That das Wichtigste gethan. Diese Anstalten vermochten ganze Epochen hindurch auszureichen. Bedurfte es doch zur Zeit eines frischen Emporblühens und Wachsthums der Tonkunst kaum mehr, als derselben die Möglichkeit einer praktischen Bethätigung zu gewähren. Auch die Art ihrer äußeren Ausstattung, ihrer Dotirung entsprach den damaligen Zwecken. In neuerer Zeit haben jedoch die Dinge eine andere Wendung genommen, und die Fürsorge für den Unterricht, für die Ausbildung in der Kunst, hat sich als

eine zweite, der Beachtung dringend bedürftige Seite herausgestellt. Das liegt in den complicirteren Verhältnissen unserer Zeit, in der weit größeren Zahl von Persönlichkeiten, welche sich der Kunst widmen, sowie in dem Umstande, daß die Epoche des ersten jugendfrischen Wachsthums vorüber ist. Was dann weiter die Dotirung und die dadurch bedingte Gestaltung jener künstlerischen Zwecken unmittelbar gewidmeten Anstalten betrifft, so haben veränderte Zeitverhältnisse und vielfach erweiterte Kunstmittel ebenfalls später den Wunsch entstehen lassen, daß auch nach dieser Seite hin weitergegangen und den Forderungen der Zeit Rechnung getragen werden möge.

Ich beschäftige mich hier nur mit jener zuerst bezeichneten Aufgabe. In Bezug auf die zweite, zuletzt genannte Seite ist auf das, was geschehen mußte, oft genug aufmerksam gemacht worden, und es liegt dasselbe auch so nahe, daß eine Erinnerung daran, nur im Vorübergehen, vollkommen genügt. Neue Instrumente sind in Gebrauch gekommen und verlangen Vertretung; die auf die Geldverhältnisse einer früheren Zeit berechneten Gehalte reichen jetzt nicht mehr aus u. s. w. Mit Bewilligung reichlicher Geldmittel kann hier ohne tiefer gehende Erwägung sofort das Erforderliche erkannt und festgestellt werden.

Schwieriger ist die andere Frage. Man klagt mit vollem Recht, trotz der unleugbaren Verbesserungen, denen man Raum gegeben hat, über Verschlechterung der Leistungen im Allgemeinen, oder wenigstens Verringerung der besseren, der Zahl nach, im Hinblick auf eine übergroße Mehrzahl geringfügiger, namentlich in der Kunst der Ausführung; so im Gesang, im Schauspiel, selbst im Orchester, namentlich bezüglich einzelner Instrumente. Hier ist es demnach, wo die Untersuchung beginnen muß, und hier stellt sich alsbald heraus, daß in erster Linie nur der Mangel an entsprechenden Unterrichtsanstalten daran Schuld ist. Schon bei einer früheren Gelegenheit bemerkte ich ein Mal, daß hauptsächlich an tüchtig gebildeten Talenten Mangel sei, an Kräften zweiten und dritten Ranges, daß es insbesondere darauf ankomme, für die Ausbildung dieser zu sorgen. An hervorragenden Persönlichkeiten, an Kräften ersten Ranges, fehlt es auch jetzt noch keineswegs, und zu keiner Zeit sind dieselben allzu zahlreich gewesen. Die gegenwärtig vorhandenen Uebelstände, in Bezug auf Schauspiel- und Gesangkunst z. B., bestehen hauptsächlich darin, daß zwischen den Leistungen dieser Letzteren und der großen Mehr-

zahl der Ausführenden ein zu großer Abstand, eine zu weite Kluft vorhanden ist, daß die vermittelnden Stufen und Uebergänge fehlen. Dies ist es, was das Ensemble verdirbt. Wir besitzen einzelne hervorragende Kräfte, während die übergroße Mehrzahl ohne entsprechende Vorbildung dem rohesten Naturalismus anheimgegeben ist. Aber gerade für Talente zweiten und dritten Ranges sind Unterrichtsanstalten berechnet. Genies gehen ihren eigenen Weg und bedürfen nicht einer solchen schrittweisen, auf gewöhnliche Fassungskraft berechneten Ausbildung. Wie die Universitäten nicht den Zweck haben, nur außergewöhnliche, hervorragende Erscheinungen in allen Fächern zu bilden, sondern zumeist bestimmt sind, dem Staate tüchtige Beamte heranzuziehen; so muß auch, was Kunst betrifft, in ähnlicher Weise für die gewöhnlichere Befähigung gesorgt werden. Gegenwärtig jedoch geräth man in Wahrheit in Verlegenheit, wenn man jungen Leuten, die wirklich Etwas lernen wollen, rathen, wenn man ihnen eine Gelegenheit, ihre Studien zu machen, nachweisen soll. Namentlich in Bezug auf Schauspielkunst ist Wenig oder Nichts gethan. Dasselbe gilt u. A. auch von der Tanzkunst. Alle Gebildeten sind darüber einig, daß dieselbe von Jahr zu Jahr einer immer größeren Geschmacksverderbnis anheimgefallen ist. Nirgends aber wird ein Impuls gegeben, dieser Kunst aufzuhelfen, und wo darin unterrichtet wird, geschieht es eben nur in der gegenwärtig üblichen Weise, d. h. unter Voraussetzung des allgemeinen Schlendrians. Lediglich im Fache des Gesanges scheint durch die Musikschulen bereits Einiges gethan. Doch ist auch diese Errungenschaft eine sehr fragliche, wie sich weiter unten aus unserer Betrachtung ergeben wird.

Nur in der Errichtung von entsprechenden Anstalten kann ich daher ein Auskunftsmitel sehen, und jede Klage über Verfall in unserer Zeit, sei sie auch unmittelbar noch so begründet, ist kaum mehr als leeres Gerede, so lange man diesen Hauptpunct nicht ins Auge fassen lernt und nicht darauf hinarbeitet, den Sitz des Uebels an der Quelle zu verstopfen. Allerdings sind auch noch Nebenumstände anderer Art zu berücksichtigen. So fehlt es gegenwärtig noch gar sehr an geeigneten Lehrkräften, im Schauspiel sowohl als im Gesang und in vielen anderen Fächern. Wo aber soll die Veranlassung herkommen, sich einem Fache zu widmen, das keine Aussicht auf eine spätere Wirksamkeit eröffnet?

Hier ist es folglich, wo der Staat mit seiner Hülfe entgegenkommen muß, indem er theils selbst die Initiative ergreift, theils fördernd und unterstützend sich bethätigt, wo bereits Anfänge vorhanden sind. Handelt es sich dabei von seiner Seite doch nicht einmal und ausschließlich um vollständige Beschaffung der pecuniären Mittel. Es werden alljährlich so große Summen testamentarisch zu wohlthätigen Zwecken ausgesetzt, daß es nur darauf anläge, daß der Staat mit seinem Beispiel und seiner Autorität vorangehe, um die Blicke des Publicums auf diese Sphäre als auf ein Gebiet hinzu lenken, auf welchem wohlthätige Absichten die ersprießlichste Verwirklichung finden könnten.

Ich wollte hier im Eingange nicht unterlassen, das Alles mindestens zu berühren. Von Wichtigkeit ist dabei vorzugsweise die ausgesprochene Einsicht, daß für Talente zweiten und dritten Ranges, von denen ja wesentlich die relative Höhe dessen, was im Allgemeinen geleistet wird, abhängt, durch Errichtung von Unterrichtsanstalten Etwas gethan werden muß. Auch wäre in der That dadurch in allen jenen Gebieten, wo bis jetzt so gut wie Nichts geschah, schon Viel erreicht. Das Wichtigste aber, worauf Alles ankommt, die Hauptfrage ist

damit noch nicht erledigt. Nicht bloß darauf, daß Etwas gethan wird, haben kunstförderliche Absichten ihre Bemühungen zu richten; hauptsächlich ist das Wie, die Art und Weise, in der es geschieht, zu beachten: die nähere Beschaffenheit auch der äußeren Einrichtung kommt in Frage.

Zur Erhärtung dessen, was hier zu sagen ist, und zum Zwecke näherer Darlegung will ich beispielsweise die Musikschulen ins Auge fassen. Was in Bezug auf Theater, auf Schauspielkunst und in vielen anderen Kunstzweigen noch zu wünschen übrig bleibt, das scheint für Musik durch die Conservatorien bereits vorhanden. Und doch ist auch hier eine lebhaftere Betheiligung des Staates, eine nachdrücklichere Unterstützung nothwendig, wenn diese Anstalten wirklich das leisten sollen, was man von ihnen verlangen kann. Auf diesen Umstand aber ist gerade an diesem Orte vorzugsweise einzugehen, da derselbe zur Zeit wol am wenigsten erkannt wird. Die Nothwendigkeit einer Subvention dürfte hier beim ersten Blick wol kaum einleuchten. Wenn diese Anstalten auskommen, wenn sie ausreichendes Geld verdienen, wie es thatsächlich der Fall ist, so scheint es zunächst, als sei eine Beihilfe des Staates eine überflüssige Sache. Und doch müssen, wie gesagt, auch sie in ganz anderer Weise sicher gestellt werden, als es wol zumeist der Fall ist, wenn dieselben wirklich ihrem Zwecke entsprechen sollen.

Mehrere dieser Anstalten sind bekanntlich Privatunternehmungen. Andere stehen zwar unter der Autorität des Staates, sind aber, was die pecuniären Mittel betrifft, doch meist auf Privateinnahmen durch Unterrichtshonorare angewiesen. Hieraus entspringt zunächst das Mißliche, daß sie manchen Schüler aufzunehmen gezwungen sind, der, bei geringer Befähigung, besser einen anderen Beruf sich gewählt hätte. Ebenso wenig kann in Folge dieses Umstandes, um die Zahl der Lernenden nicht zu decimiren, die nöthige Strenge der Disciplin stets und bei jeder Gelegenheit aufrecht erhalten werden. Sind doch in dieser Beziehung die Musikschulen überhaupt ungünstiger gestellt, als die meisten anderen Bildungsanstalten. Der Student z. B. genießt große Freiheit, doch ist dieselbe einerseits wesentlich beschränkt durch das im Hintergrund drohende Examen, und andererseits wird das bürgerliche und sociale Verhalten geübelt durch die Uebereinkunft der Universitäten, welche an der einen entlassene Individuen von der Aufnahme an anderen ausschließt. Dem Gelehrten ist überhaupt ein viel kleineres Terrain gegeben, auf welchem allein er sich bewegen kann. Der Theolog ist an die Confession gebunden, der Jurist an die Gesetze seines Landes, denen er sein Studium gewidmet hat; Alle aber finden an der Sprache eine unübersteigliche Schranke. Dem Musiker dagegen steht die Welt offen. Er braucht sich in Folge davon wenig darum zu kümmern, ob er sich an dem einen Orte die Wege verrannt hat oder nicht. Geht es hier nicht, so fängt er dort von Neuem an. Was die Musikschulen Gutes bieten, wird solcher Gestalt leicht wieder paralytisch durch die bezeichneten Uebelstände, eben weil der Zahl gut gebildeter Individuen, zum Nachtheil der Kunst, leicht eine andere halbfertige gegenübergestellt wird.

Weiter können dieselben auf diese Weise nicht erreichen, was immer mehr in unserer Zeit zum dringenden Bedürfnis wird. Die Einnahmen durch Unterrichtshonorare reichen nur zur Beschaffung des Nöthigsten, zur Besetzung der nothwendigsten Fächer durch die entsprechenden Lehrkräfte hin; und doch kommt es jetzt gerade darauf an, vorausgesetzt, daß die große Menge der Künstler in ein höheres Stadium der Aus-

Bildung eintreten soll, weiter zu gehen und Gegenstände in den Studienplan aufzunehmen, an die man bisher nicht gedacht hat. In meinem Vortrage bei der Tonkünstler-Versammlung sprach ich über die Nothwendigkeit, die wissenschaftliche Seite der Kunst mehr zu betonen. Darüber kann keinen Augenblick mehr ein Zweifel herrschen, und nur die materiellen Schranken sind es, der Mangel ausreichender pecuniärer Mittel, welche die Ausführung erschweren oder unmöglich machen. Denn wenn man im Ernst den Mangel an Zeit zu den erforderlichen Lehrstunden als unbestreitbares Hinderniß namhaft machen wollte, die Befürchtung einer Ueberbürdung des Stundenplanes mit minder Wichtigem, praktisch Nothwendigem, da doch das dringend Gebotene scheinbar kaum untergebracht werden kann, so wäre Dasselbe zu erwidern, was ich oben bereits bei Besprechung der Lehrgegenstände für Gymnasien hervorgehoben habe. Welchen Zweck z. B. kann es haben, wenn Schüler und Schülerinnen, die bereits aus dem früheren Jugendalter herausgetreten sind und in diesem nicht so glücklich waren, die erforderlichen technischen Studien auf ihrem Instrument machen zu können, folglich mit steifen, verdorbenen Fingern anfangen, sich fortwährend nur damit abquälen, eine etwas größere oder geringere Zahl von Stücken mühselig einzustudiren, um damit wohl oder übel später vor die Oeffentlichkeit treten zu können? Manche glauben, um sich als Lehrer zu habilitiren, auf solche Weise sich empfehlen, Unterrichtsstunden erlangen zu können. Und doch hat ihr Bemühen gemeinhin nur das entgegengesetzte Resultat, daß man ihre Leistungen ungenügend findet und sie nicht weiter beachtet. Wäre es nicht weit besser, ein Solcher beschränkte sich auf das nothwendige Maß, auf das, was ihm zu erreichen übrig geblieben ist, und widmete die dann frei werdende Zeit seiner anderweiten künstlerischen, pädagogischen, sowie allgemeinen Bildung, dem Studium der Unterrichtsliteratur u. s. w.? Denn auch das ist häufig der Fall, daß diese auf falschen Wegen wandelnden Kunstjünger kaum die nothdürftigste Vertrautheit mit diesem letztgenannten Zweige besitzen. Der Musiklehrer wird überhaupt in Zukunft weit mehr durch diese Eigenschaften sich empfehlen, als durch seine praktischen Leistungen, da nur die Wenigsten im Stande sind, auch nur annähernd Das zu erreichen, was für die großen Virtuosen der Zeit eine Kleinigkeit ist. Natürlich kann der Lehrgang nicht für Alle derselbe sein. Der Eine wird mehr dem Praktischen, der Andere dem Theoretischen sich zuzuwenden Veranlassung finden. Auch die verschiedenen Anstalten selbst können neben Dem, was allen gemeinschaftlich sein muß, noch besondere Zielpuncte sich stecken, besonderen Aufgaben nachstreben und so eine bestimmte Physiognomie sich aneignen. Wir sehen dies an den Universitäten, von denen jede mehr oder weniger, der Landeseigenthümlichkeit entsprechend, einen abweichenden Charakter hat, so daß der Schwerpunkt derselben bald mehr in dem einen, bald in dem anderen Fache liegt. Unsere Musikschulen sind zur Zeit, wie es scheint, fast nur nach einer Schablone organisirt, und somit nur gleichgältige Wiederholungen Eines und Desselben, weshalb auch das Bedürfniß nach erneueter Organisation derselben mehr und mehr sich herausstellt. Namentlich ist es eine nach modernen Grundsätzen eingerichtete Anstalt, welche jetzt nothwendig wird, sei es nun, daß eine der bereits bestehenden sich einer solchen Aufgabe unterzieht, oder eine neue zu diesem Zwecke begründet wird. Allerdings fehlt es nach der wissenschaftlichen Seite hin auch noch an dem nöthigen Ausbau der betreffenden Fächer. Vieles ist noch gar nicht bearbeitet oder nur erst in Angriff genommen. Die Anstellung von Lehrern dafür wäre indeß

das sicherste Mittel, auch der Sache selbst eine bis jetzt nicht geahnte Förderung angedeihen zu lassen.

Endlich ist noch ein dritter Umstand von größter Wichtigkeit bezüglich unserer Musikschulen zur Sprache zu bringen, was nämlich die Bildung praktischer Musiker betrifft. Die Zahl tüchtiger Orchestermitglieder wird, sobald man die Geiger ausnimmt, von Jahr zu Jahr geringer. Man bietet zwar die meisten Musikschulen auch Gelegenheit zur Ausbildung auf den Orchesterinstrumenten. Es ist jedoch in dieser auf solche Weise gebotenen Gelegenheit ein Widerspruch, der diese Möglichkeit zur Unmöglichkeit macht. Die jungen Leute, welche sich einem Orchesterinstrument widmen, sind in der Regel viel zu arm, um das Unterrichtshonorar und die beträchtlichen Kosten eines mehrjährigen Aufenthaltes in einer großen Stadt aufbringen zu können. Wäre aber das Letztere ausnahmsweise wirklich der Fall, so steht der Aufwand für das Studium in gar keinem Verhältniß zu dem, was später durch das Erlernte verdient wird. Wer die Mittel zu einem kostspieligen Studium aufbringen, jährlich mehrere Hundert Thaler zu diesem Zweck verwenden kann, wird jedenfalls eine andere Laufbahn, als die des Orchestermusikers wählen, eine Laufbahn, die ihm in der Regel zunächst die Aussicht auf 150—200 Thalern Gehalt im Jahre eröffnet. Unsere Musikschulen müssen also in den Stand gesetzt sein, das Studium pecuniär zu erleichtern, dadurch daß der Unterricht in einer viel größeren Zahl von Fällen unentgeltlich gegeben wird. Um aber dies im Stande zu sein, ist eine anderweite Unterstützung und Sicherstellung derselben nothwendig. Ich berühre mit dem jetzt Gesagten überhaupt den Kernpunct aller Fragen unserer Zeit, so weit sich dieselben auf die hier geschilderten Verhältnisse beziehen. Man klagt z. B., und mit vollem Recht, über gänzlichen Verfall der Gesangkunst, der in einem Grade zunimmt, daß es unter so bewandten Umständen in einer Reihe von Jahren kaum noch eine ausreichende Zahl leidlicher Sänger und Sängerinnen geben wird. Man spricht in dieser Beziehung den Tadel aus, daß die jungen Leute Nichts lernen wollen, sondern, von der Aussicht auf Ehre, Gewinn und genußreiches Leben gelockt, so schnell wie möglich die Schule verlassen. Und doch! Wie gern würden Viele bereit sein, gute Studien zu machen, wenn sie die Mittel dazu aufbringen könnten. Allerdings giebt es viel Leichtsinns und Oberflächlichkeit in unserer Zeit. Aber es giebt ebenso viele strebende Talente, die nur die Ungunst der Verhältnisse nicht zu etwas Rechtem kommen läßt. Befremdet dies, und ist man geneigt zu fragen, warum dies früher nicht in gleichem Grade der Fall war, da doch eine Verarmung in der Gesamtheit durchaus nicht stattgefunden hat; so ist die Antwort, daß unsere Zeit ganz andere Ansprüche macht, als die vergangene. Man war früher harmloser, bescheidener, Entbehrungen zu ertragen weit willfähriger. Jetzt werden Ansprüche gemacht an Wohnung, Toilette u. s. w.; die jungen Damen wollen in glänzenden Gesellschaften entsprechend auftreten, die Herren ihrem Vergnügen nachgehen. Und hierzu kommen schließlich noch die um das Doppelte gestiegenen Preise aller Lebensbedürfnisse. So reicht in der Regel das Geld nur aus für eine möglichst kurz zugemessene Zeit des Studiums, und die jungen Leute müssen eilen, um für ihre Existenz zu sorgen. Dagegen Moral predigen zu wollen, wäre eine verschwendete Mühe. Keine Macht der Welt vermag dies zu ändern, und es kommt folglich nur darauf an, das den jedesmaligen Zeitverhältnissen wirklich Entsprechende aufzufinden. Der Staat muß in dieser Beziehung einem sorgsamem Hausvater gleichen. Was nützt es,

enorme Summen selbst schon an untergeordnete Bühnenkünstlerinnen z. B. zu verschwenden? Damit wird der Kunst nicht gedient, damit wird noch weniger für die Zukunft gesorgt. Verwende man lieber in Zeiten einen Theil dieser Summen auf die Gewährung eines kostenfreien Studiums, mindestens auf Erleichterung desselben, um später wieder über eine größere Zahl gutgeschulter Kräfte disponiren zu können. Das gilt von den beispielsweise hier angezogenen Fällen ebenso, wie von allen anderen.

Ich habe hier nur erst das Wesentlichste einer derartigen neuen Gestaltung berührt. Welchen Zweck könnte es haben, wo überhaupt noch so wenig Aussicht auf Verwirklichung ist, weiter in das Specielle einzugehen und meine Reformpläne detaillirter zu zeichnen? Nur auf zwei Nebenumstände, zwei Auskunfts- und Erleichterungsmittel, will ich, mehr beiläufig, noch aufmerksam machen. Wie schon oben bemerkt, braucht dem Staate durchaus nicht dies Alles allein und vollständig aufgebürdet zu werden. Viel kann durch andere Mittel und auf anderen Wegen erreicht werden; man kann z. B. den künftigen Orchestermusikern das Studium auch dadurch erleichtern und dem Staat somit einen Theil der Last abnehmen, wenn man darauf Bedacht nimmt, denselben durch Beschäftigung in den Orchestern zeitig Gelegenheit zu geben, sich Etwas zu verdienen. Auf das andere Erleichterungsmittel habe ich schon früher bei ähnlicher Gelegenheit aufmerksam gemacht und will es hier, um Mißverständnisse zu vermeiden, wiederholen. Nicht jeder einzelne Staat nämlich hätte nöthig, diese Interessen allseitig und in ihrer Totalität zu vertreten. Das würde selbst dem reichsten momentan kaum möglich sein. Es könnte vollständig ausreichen — jetzt, wo die räumlichen Ausdehnungen mehr und mehr schwinden —, wenn nur unser großes Gesamt-vaterland den Gesamtinteressen der Kunst vollständig Rechnung trüge; so also, daß man z. B. in dem einen Lande, wo zufällig eine oder mehrere Persönlichkeiten activ sind, die sich als Lehrer der Schauspielkunst auszeichnen würden, eine Schule für das Schauspiel errichtete, in einem anderen, wo hervorragende Tonkünstler verweilen, die zerstreuten Kräfte zu einer Musikschule — natürlich nicht einer schablonenhaft, sondern mit wirklicher Einsicht in die Verhältnisse organisirten — concentrirte; an einem anderen Orte gäbe vielleicht ein gutes Ballet Gelegenheit zur Errichtung einer Ballettschule u. s. w. Daß dabei möglichst ökonomisch zu Werke gegangen werden könnte, zeigt meine bisherige Darstellung, und wenn nur erst einmal in dem einen Staate die Möglichkeit der Ausführung praktisch dargethan wäre, so würden die anderen dem gegebenen Beispiele mit größerer Leichtigkeit nachfolgen können.

Ich wiederhole: das Nächste wäre, für ganz vernachlässigte Kunstzweige neue Anstalten zu errichten; das Zweite, neue sowol als schon bestehende wirklich praktisch, d. h. unseren gegenwärtigen Lebensverhältnissen entsprechend, einzurichten; das Dritte endlich, dabei stets das große Ganze im Auge zu haben, nicht als leere Abstraction ein Kunstinstitut hinzustellen, sondern dafür Sorge zu tragen, daß dasselbe zugleich die erforderliche Basis im Volke finde, indem man den Sinn und das Verständniß desselben für die darin vertretene Kunst zu wecken bemüht ist. Nur bei einem solchen Verfahren ist meiner Ansicht nach zu erspriechlichen Resultaten zu gelangen; nur auf solche Weise kann man sich nachhaltig um die Kunst verdient machen. Bloße Klagen, wie sie jetzt überall angestimmt werden, sind durchaus unfruchtbar. Wer der Kunst wahrhaft nützen will, muß darauf hinarbeiten, daß die Einsicht in

die Nothwendigkeit der hier dargelegten Reformpläne in den weitesten Kreisen Geltung gewinne.

Aus Prag.

Der Tonkünstlerverein brachte in seinem diesmaligen Weihnachtsconcerte als Christbescheerung ein neues musikalisches Götterwerk, betitelt „Abraham“, Oratorium (in zwei Theilen) von Martin Blumner. Die Arbeit dieses neuen Altmodisten zeichnet sich dadurch aus, daß sie nicht neu und demnach weder in noch an der Zeit ist. Derjenige, welcher dem biblischen Oratorium wieder Leben, wirkliches Leben geben wollte, müßte übrigens mehr sein als Prometheus. Schon die Wahl des Stoffes zu der in Rede stehenden Composition muß eine verunglückte genannt werden. Einige Hauptactionen aus dem öffentlichen und Privatleben weiland Abrahams, die abscheulich unsittliche, gotteslästerliche Mordgeschichte mit Isaak, unterschiedliche Arten von Engeln und anderen himmlischen Heerschaaren, lange Arien, ungemessene Recitative, diverse ungleich gerathene Zaunpfahlverse, scandirte Prosa, allegorisch-symbolisch-mythologisch-prophetische Schlußanspielungen: das ist so beiläufig das poetische — dem Geschmacke der Gegenwart nimmermehr zusagende — Knochen-system, um welches die Partitur ihre papiernen Arabesken geschlungen. Des Diogenes trefflicher Ausspruch über eine winzige Stadt mit ungeheueren Thoren paßt vollkommen auf diese Musik. Wie eine Fliege im Neze der Spinne wird unser Autor von den quantitativ großen Formen des biblischen Oratorium beengt und erdrückt. Ihm fehlt zu sehr die sittliche Gewalt, die musikalische Phantasie und Begeisterung, die poetische Anschauung und allseitige Beherrschung des musikalischen Ausdrucks — lauter Eigenschaften, ohne welche jene herben, großartigen, dem biblischen Oratorium ureigenthümlichen Gestalten nie geschaffen werden können, wol aber moderne, kleine, schwächliche Figuren, die durch ihr reflectirt nüchternes, hohl theatrales Pathos und flach seelenloses, rationalistisches Wesen — Alles à la „Abraham“ — nur eine negative Wirkung hervorbringen. Ein strebendes, wirklich schöpferisches Talent wird nie ein Gebiet des Schaffens betreten, wo Alles längst schon geleistet und besser vollendet ist; der Autor wandelt muthig den ausgefahrenen Weg der Nachtreter Mendelssohn's — die zoologisch unter die Affen rangiren —, und da, wo er originell wird, hat es erst nicht viel auf sich. Zu den hervorsteckendsten Eigenthümlichkeiten des „Abraham“ gehören, in melodischer Beziehung, die verschiedenste Armuth an Originalität und Erfindung; die Motive, farblos, wie sie sind, haben meist eine Allermeltsphrysgnomie; in rhythmisch-harmonischer Hinsicht begegnen wir einer Breite, Schwerfälligkeit und Monotonie, welche beweisen, daß der Componist über die eigentliche Ausdrucksfähigkeit der Musik sehr im Unklaren ist, und speciell das Declamatorische betreffend, müssen wir bemerken, daß das Wort sehr häufig musikalisch beohrseigt wird. Der Styl besteht in eklektischer Styllosigkeit. Wenn Händel, Bach u. s. w. einen Concurr ausgeschrieben, was bliebe dann dem armen Abraham? Nicht einmal sein Beinkleid. Und was sollte es schließlich bedeuten, wenn wir einem Manne, der kein Dichter, kein Maler ist, der vielmehr ein langes Oratorium und eine Art Cantate, „Columbus“, componirte, erst das Lob ertheilen wollten, daß er ein solider Musiker, der correct zu schreiben versteht. Heutzutage muß man mehr sein, als gutgeschulter Musiker oder Professionist der Musik, um in dieser nur Etwas zu sein. Warum

dies Werk componirt werden mußte, und weshalb es bei uns zur Aufführung kam, das wissen wir aus der Erfahrungs-seelenlehre bis jetzt noch nicht. Oder glaubte man, daß große Werke der heiligen Musik durch den Dirigenten profanirt werden könnten? Das wäre wol ein Grund, der sich hören ließe.

Seit dem Abgange Franz Straup's *) konnten wir am Dirigentenpulte unserer Oper den geistlosesten Schlenkrian, die blondeste Mächtigkeit und erbärmlichste musikalische Holzhackerei sich breitmachen sehen. Prag besitzt einige wenige gute Sänger und einige vorzüglich stimmbegabte Sängerinnen — der Rest freilich ist operistische Maculatur und Kanonensfutter —, im Orchester befinden sich ein paar gute Streicher und mehrere sehr gute Bläser. Ein guter Dirigent könnte mit solchen Kräften immerhin Befriedigendes und Gelungenes leisten; unser „Capellmeister“ vermag dies jedoch ganz und gar nicht, und seine Unfähigkeit zur Leitung der Oper ist längst schon eine ausgemachte Thatsache. Wenn bei irgend einer Production die Sachen gut zusammengehen, was sich aber selten ereignet, dann geschieht es gewiß trotz seiner Dirigiranstrengung; wäre er gar nicht da, so ginge Alles noch besser, aber unter seinem Stabe ist das einst sehr respectable Orchester nur noch als abschreckendes Beispiel vortrefflich. Reinheit und Präcision des Zusammenspiels, eine wenigstens correcte Wiedergabe der Tempi, Sicherheit, Feinheit und Schmiegsamkeit bei Begleitung der Singstimme u. s. w. cultivirt dieser Capellmeister nicht absonderlich; wir wollen nicht noch andere Dinge aufzählen, die zu cultiviren er gar nicht vermag. Es ist empörend, mit anschauen zu müssen, wie ein Ueberfener sein eitel Handwerk an jenem Pulte ausüben darf, wo einst ein Mozart glänzte, ein Weber rühmlich wirkte, Winter, Paer und W. Müller den Tactstab schwingen und in neuester Zeit Straup mit ernstem Eifer und bestem Erfolge sein Leben den Interessen der Kunst widmete. Und einen Mann, wie diesen Franz Straup, ließ man, statt ihn auf alle mögliche Weise dem Vaterlande, das seiner so sehr bedurfte und ihm zu hohem Danke verpflichtet ist, zu erhalten, in die Fremde ziehen! Die nothwendige Folge war der Verfall der Oper. Dies und noch vieles Andere verdanken wir dieser — Theaterwirthschaft, deren Schönheiten wir hier leider nicht ausführlich mittheilen können; es genüge die einzige Bemerkung zum Ruhme dieser Leitung, daß Prag keine dramatische Primadonna besitzt. Es ist wahr, Schilda hat ebenfalls keine und auch Krähwinkel nicht. Um dem Orchester wieder jenes Ansehen zu geben, das es vor dem Zwischensreiche des jetzigen Tactschlägers hatte, dazu wird eine dreizehnte Herkulesarbeit nöthig sein. Das steht bombensfest. Bei dieser Gelegenheit will ich noch einer interessanten Novität erwähnen. Die lyrisch-romantische Oper in einem Acte „Der Liebesring“ vom Domcapell-M Joh. Straup gelangte unter persönlicher Leitung des Componisten zur Aufführung. Dieser gediegenen, tüchtigen Composition wurde, wenn ich nicht irre, bei einer Preisconcurrenz lobende Anerkennung zu Theil. Schade nur, daß das Libretto ein den Musiker gar wenig anregendes leichtes Süßwasser-aquarium ist. Der Componist that Recht daran, sein Werk selbst zu dirigiren. Den Pragern soll auch noch eine andere Novität, Mozart's „Idomeneo“, vorgesührt werden. Großer Mozart, vergieb ihnen; denn sie wissen nicht, was sie thun. „Die Concini“, Oper von Loewe aus Wien, wird ebenfalls einstudirt. Uebrigens möge der Himmel seinen reichen Segen dazu geben.

*) Dessen zu Rotterdam erfolgter Tod wurde von uns bereits in voriger Nummer gemeldet. Die Red.

Von Künstlerconcerten habe ich Ihnen nur noch wenige, dafür aber um so bedeutendere und interessante namhaft zu machen; Jean Becker und Monari-Rocca, jeder in seiner Sphäre ein Meister, gaben im Ganzen drei Concerte. Wenn schon nicht ausgesagt werden kann, daß Becker über einen großen Ton herrsche, wenn auch diesem nicht selten besetzte Schönheit und Volubilität abgehen und die Reproduction der Tonwerke, was die congenial inspirirte, mitschaffende Wiedergabe derselben betrifft, Manches zu wünschen übrig läßt; so bietet doch seine ganze Behandlung des Instrumentes nach hundert anderen Seiten hin so viel des meisterhaft Originalen, ihm Ureigenen, des Außerordentlichen und Vollendeten; seine ganze Spielweise nimmt unter den modernen Geigern eine so entschieden markirte, eigenkräftig hervorragende Stellung ein, daß er mit Ehren unter die Besten gezählt werden muß. Monari-Rocca, ein Pfleger jener seltenen ächten Kunst des Gesanges, die es versteht, zu singen und zwar bezaubernd schön zu singen, erfreute und begeisterte das Publicum durch seine lieblichen und seelenvollen Vorträge. — Friedrich Smetana, unser geschätzter Landsmann, der im Norden Europas für Pflege und Ehre deutscher Kunst wirkte, weilte gegenwärtig in Prag und veranstaltete zwei Concerte, in denen er als Componist, Dirigent und Clavierspieler auftrat. In den Instrumentalcompositionen, die wir hörten, — nämlich die Orchesterphantasien zu Shakespeare's „Richard III.“ und zu Schiller's „Wallenstein's Lager“ — schließt sich Smetana, indem er es unternimmt, ganz bestimmte poetische Stoffe musikalisch zu betonen, entschieden der Programmmusik an. Sein Spiel ist geistvoll, tiefdurchdacht, seine Richtung überhaupt universell im besten Sinne des Wortes, da er die vorzüglichsten Werke der älteren und neueren Clavierliteratur im Repertoire führt; und so konnte es denn nicht fehlen, daß das namentlich im zweiten Concerte zahlreich versammelte Publicum die brillanten Leistungen des gewiegten Clavierspielers durch wiederholten stürmischen Beifall auszeichnete. — Nur der Vollständigkeit wegen sei hier eines 13jährigen jungen Mannes gedacht, der seit geraumer Zeit den Concertsaal unsicher macht. Die Mythologie glaubt, daß er schon durch mehrere Jahre 13 Jahre alt ist. Trotz dieser 13 Jahre ist er aber ein Virtuos, der drei Instrumente spielt; er ist nämlich ein „13jähriger Piano-, Phosphorharmonika- und prima vista-Spieler“ (sic). Der beste Fortschritt, den der Jüngling noch machen könnte, wäre der, daß er von der Kunst fort schritte zu einer soliden Beschäftigung, die ihm besser anstehen würde.

Wenn uns das erste Concert des Cäcilienvereines in jene fashionablen Kreise der musikalischen „guten Gesellschaft“ führte, deren Angehörige die Fertigkeit haben, das, was ihnen so beim Theetischel oder anderswo einzufallen beliebt, in Noten zu setzen und die Kunst, auf anständige Weise die Zeit zu verbringen (deutsch oder deutlich: zu langweilen) verstehen, so war dafür das zweite Concert ein recht lustiges. Es brachte uns wieder drei Neuigkeiten: eine lustige, flotte Capellmeistermusik, Titt's Overture zu Shakespeare's „Lustigen Weibern von Windsor“, dieser ewig köstlichen Ironie über die Ironie des Schicksals. Sir John fällt unter Capellmeister — ihn bedrohet Wasser!! Dies Schicksal hat für Freunde latenten Humors allerdings etwas Belustigendes. Alsdann: „Die lustigen Musikanten“, ein wunderliches mixtum compositum des Brentano'schen Gedichtes für Soli, Chor und Orchester von Ferd. Hiller. Die Wahl dieses verschrobenen, gequälten, poesielosen Poëmes ist ein arger Mißgriff. Für solche in der Reflexion beruhende, übrigens hohle und affectirte Gegensätze,

wie sie jenes Bruchstück der gleißend lägnerischen Ironie romantischer Schule schildert, kann die Musik keinen Ausdruck haben; denn sie vermag dieselben nicht zu versöhnen und zu verklären. Der Componist findet da nur äußerliche Anhaltspunkte. Die Composition Hüller's ist ohne innere Form der musikalischen Gestaltung, denn sie entbehrt gar zu sehr einer organischen einheitlichen Idee; Alles flirrt wirr durcheinander. Die meisten Motive, so namentlich das Hauptmotiv, sind trivial und die musikalische Charakteristik ist rein äußerlich, grob materiell, in manchen Partien reine Anstreicherarbeit. Wer in Hüller's „Lustigen Musikanten“ Humor oder sonst Etwas finden will, dem vergelte Gott. „Undine“, Märchen für Soli, Chor und Orchester von Jul. Benedict. Der Componist ist unstreitig ein feiner, geschmackvoller und sehr oft lebenswüthiger Effektlifer; die von ihm nachgeahmten, häufig geradezu copirten Meister sind alte Bekannte alter und neuer Zeit. Da nun Benedict's eigenartige Erfindung gar nicht bedeutend ist

und die Motive keine eigentliche Prägnanz besitzen, da ferner — wenn wir hinsehen auf das harmonische Element im Ganzen — seine Behandlung desselben, sowie des Orchesters, nicht tief, lebensvoll und original genannt werden kann und überdem der Componist es für gut fand, sein Werk mit zweifelhaftem Glitterstaub, den er einem schon verschoffenen, oft allzu sehr abgenutzten Opernleib entlehnt, zu schmücken; so muß zugestanden werden, daß die Composition wegen dieser Stylmengerei einerseits und wegen der süßlich verschwommenen, einförmigen — jeder naturwahren, menschlich tiefen Leidenschaft entbehrenden — Charakteristik andererseits, einen befriedigenden künstlerischen Eindruck zu erwecken durchaus nicht im Stande ist. Das Ganze hat überhaupt das Aussehen musikalischer Aquarellmalerei. An verglichen zuckerbackenen Figuren, wie diese Undine, werden weibliche Individuen sowohl des schönen, als des nicht schönen — aber nimmermehr starken — Geschlechtes ganz besonderen Gefallen finden.

F. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Im 17. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, den 20. Februar, wurde uns zur Eröffnung desselben als Novität (Manuscript) eine Concertouvertüre von Ferd. Hüller vorgeführt. Wenn eine schwungvolle, feurige Ausführung allein schon zu glücken vermöchte, so hätte dieses Werk einen Erfolg haben müssen. Dem war aber nicht so. Die Absicht des Componisten, einen bedeutenden Effect hervorzubringen, lag offen zu Tage. Nur hatte sich derselbe — wie uns scheint — in der Wahl der Mittel vergiffen, die rein äußerlicher Natur waren und sich fast einzig auf hervorragende Melodie und prunkvolle, mitunter auch zu massenhafte Instrumentation beschränkten. Die Wirkung ergab sich als eine auf der Oberfläche des Empfindens sich haltende. — Es ist bemerkenswerth und mag an diesem Orte beiläufig erwähnt werden, daß keinem der in dieser Saison vorgeführten neuen Instrumentalwerke, die sich sämmtlich als Nachahmungen der neueren classischen Meister, namentlich aber Schumann-Wendelssohn's, ergaben, weder ein tieferer und origineller Gehalt, noch dauernde Lebensfähigkeit innewohnt, und wir wüßten in der That keine der bezeichneten Tonschöpfungen namhaft zu machen, welcher zum Vortheil der Kunst und des genießenden Publicums die Verehrung zu wiederholter Aufführung zugesprochen werden könnte. — Den zweiten Theil füllte Rob. Schumann's Symphonie in E dur, die mit ihrem unverwundlichen Reichtum an urwüthiger Musik Geist und Gemüth des Hörers gleich tief erfaßt. Die Ausführung des auch an Schwierigkeiten reichen Werkes war eine vortreffliche, die Aufnahme eine begeisterte. — Den Sologesang vertrat Frau Louise Beringer aus Mailand, welche, mit einer weder großen, noch metallreichen, doch angenehmen Sopransstimme ausgestattet, Recitativ und Arie von Mozart (der obligate Violinpart von Hrn. Concert-M. David ausgeführt) und eine Arie aus den „Puritanern“ von Bellini vortrug. Die Sängerin ließ hinsichtlich ihres Vortrages durchweg mehr Wärme und geistige Lebendigkeit zu wünschen übrig. Die Textaussprache dagegen war vorzüglich, was freilich für sonstige Mängel allein nicht zu entschädigen vermag. Das Publicum nahm ihre Leistungen beifällig entgegen. — Außerdem hörten wir noch den Pianisten Hrn. Alfred Jaell, welcher die Hörerschaft durch den meisterhaften Vortrag des Emell-Concertes von Beethoven, sowie durch drei Solostücke: Interlaken Nr. 1 aus der Schweizerreise von seiner eigenen Composition, Gavotte in Emell von Seb. Bach und Walzer in Des dur von Chopin, welchen Pièces er auf stimmungsvolles Verlangen noch ein Bruchstück aus der Lannhäuser-Paraphrase zugab, zu enthußiasmiren wußte. Hr. Jaell gehört zu den Pianofortekünstlern ersten Ranges und documentirte sich durch seine heutigen Kunstleistungen als „Virtuos im besten Sinne des Wortes“. Er spielte einen Erard, der sich durch Nuancenreichtum und Tragweite

seines edeln und gesangvollen Tones aufs Vortheilhafteste auszeichnete.

R. Leipzig. Das Programm zum neunten Concert des Musikvereins „Euterpe“, am 25. Februar, mußte wegen plötzlicher Erkrankung der Sängerin, Frä. Martini aus Leipzig, einige Abänderungen erleiden, welche dem Ganzen eine wesentlich andere Gestalt gaben. Für die angekündigten Gesangspiecen — Adagio-Arie von Mozart und Scene und Arie aus Gluck's „Orpheus“ — wurde eine Symphonie in B dur von Jos. Haydn eingelegt und zur Eröffnung des Concertes in feiner und schwungvoller Weise ausgeführt, ihre anmuthig heitere Wirkung nicht verfehlend. Die anfängliche Eröffnungsnummer: Overture zur „Feuermusik“ von G. F. Händel (auf Wunsch des Königs Georg I. von England componirt und in London zur Feier des Aachener Friedens 1749 zum ersten Male aufgeführt) ward nun zu Anfang des zweiten Theiles gegeben. Den Charakter einer Gelegenheitsmusik nicht verleugnend, erweist sich diese Overture als minder bedeutend und von mehr äußerlicher Wirkung. Die in dem Werke viel in Anspruch genommenen Blasinstrumente hatten viel mit Rizen und vorwaltend unreiner Stimmung zu kämpfen: Uebelstände, die sich mehr oder weniger auffallend auch bei den übrigen Nummern zeigten. — Hr. v. Bronsart hatte die Vorführung eines Manuscriptwerkes — Carnevalouvertüre von F. Dräseke — durchgeführt. Wiewol die Absicht, einem aufstauenden Talente förderlich zu sein, alle Anerkennung verdient, und wir uns aufs Neue von der nicht gewöhnlichen Begabung des Componisten überzeugt hatten; so müssen wir uns dennoch aufs Entschiedenste dagegen erklären, Productionen, die, wie eben die „Carnevalouvertüre“, dem Publicum weder verständlich, noch genießbar sein können, vorzuführen, bevor sie den so nothwendigen und für die Oeffentlichkeit berechtigenden, musikalischen Klärungsproceß durchgemacht haben. Dieser hastigen und sich selbst überstürzenden Weise, den so wünschenswerthen Fortschritt in der Kunst zu propagandiren, dürfte unter allen Umständen das Wort nicht zu reden sein. — Die Violoncell-Solovorträge des Hrn. Theodor Krumholz vom hiesigen Gewandhausorchester — er spielte den an Schwierigkeiten reichen ersten Satz aus einem Molière'schen Concert und „Souvenir de Spa“ — fanden die lebhafteste Anerkennung, welche sich in rauschendem Beifall kund gab. Im Besitze einer sauberen, weit vorgeschrittenen Technik und eines vollen, schönen Tones, der in der Cantilene von seelenvoller Weichheit erscheint, berechtigt das heutige Auftreten — das erste öffentliche in Leipzig — zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft des talentvollen jungen Künstlers. Das begleitende Orchester ließ es mitunter an präcisem Zusammenspiel fehlen. Die Dräseke'sche Overture, welche dem Orchester ebenso ungewohnte, wie ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet, wurde so wacker als möglich ausgeführt. Den Schluß des Abends machte Rob. Schumann's Op. 52: Overture, Scherzo

und Finale, das bis auf wenige Ausstellungen befriedigend wiedergegeben wurde. Die Orchesterleistungen wurden — mit Ausnahme der Carnevalouverture, welche ein „Bezo“ veranlaßte — sämtlich beifällig entgegengenommen.

Orsden. Die drei letzten Symphonieconcerte haben nun auch bereits stattgefunden, so daß dieser Cyclus jetzt dankbarer Erinnerung anheimfällt. Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini u. A. in denjenigen Werken noch zu besprechen, welche in jeder Orchesterbibliothek obenauf liegen, wäre nur überflüssig. Die Novitäten, welche vorgeführt wurden, sind: Reinecke's Overture zu „Dame Kobold“, Festouverture zur Schillerfeier von J. Riez, Ph. E. Bach's Symphonie in D dur und Liszt's „Preludes“. Wenn mit Reinecke's Overture der Gegenwart gedacht werden sollte, so ist dagegen Nichts einzumenden. Das Publicum fand das nicht zu verkennende breite Gemächte, sowie die unter gemessener Aufsicht stehende Heiterkeit dieser jungen Dame, trotz blumigen Gewandes und tiefen Ausschnittes, nicht allzu begehrenswürdig. Die Kritik würde zu einem ähnlichen Resultate gelangen, nur die Form ihres Urtheiles eine andere sein. Die Schillerouverture blendet. Der Componist versteht sich aufs Festliche und hat sein Recept so gut wie ein Oberhofceremonienmeister zur Entwicklung von Glanz und Pracht. Wer wollte ihn darob tadeln? Rein, schweigt nicht, schmetternde Trompeten, schredende Tuba's, erschütternde Bombardons und wie ihr klingenden Bleche alle heißen möget. Auch du, schrille Querflöte, immer lustig darauf, wenn sich öffnen die festlichen Hallen und auf hohem Rothurn die Gedanken einhererschreiten, um Erhabenes zu verkünden. Aber seid liebenswürdig, seid gefällig, wir bedürfen bei bedeutenden Anlässen auch manchmal eurer, werdet nicht heiser, bleibet uns möglich, uns, die wir nicht immer in C moll empfinden. Man sagt, ihr lärmt. Was ist Lärm? Eine Hymne an die Künstler, eine Overture zu „Ruh Blas“? Das wäre Verleumdung. Nein, ihr seid die Ehrenmarschälle der Gedanken im Civilkleid, geschmückt mit dem Großcordon für diese. Wir sind bei Liszt's „Preludes“. Der Autor zählt, wie Bierling und Reinecke, zu den noch Lebenden und in der Gegenwart Schaffenden. Die symphonischen Werke desselben kennt jeder tüchtige Clavierspieler. Wo hätten sich nicht rasch Zwei gefunden, um am Pianoforte Ersatz dafür zu suchen, daß orchestrale Aufführungen nicht stattfanden? Sie haben sich hineingelegt und befreundet mit diesen Dichtungen. Der Bann scheint gelöst, hoffentlich für immer. Der Kammerparniss wegen verweisen wir auf Dräseke's geistvolle Analyse der „Preludes“ („Anregungen“, Jahrgang 3) und können versichern, daß die Wirkung der daselbst glücklich versuchten Schilderung mehr als entspricht. Die Capelle hat mit innerster Genugthuung ihre schöne Leistung vollbracht; nicht minder hat Capell-M. Riez als Dirigent die größte Sorgfalt daran gesetzt, um die Ausführung würdigst zu gestalten. Es ist mit Niemandem zu rechten, der anders denkt und empfindet wie wir, und in musikalisch abgeschlossener Vergangenheit zu beharren wünscht; nur Gerechtigkeit erbat wir. Es ist diese hier geübt worden von allen Seiten, so daß ein unbestrittener Beifall zu berichten ist. Referenten war es, als ob ein frischer, belebender Hauch durch seine Seele ziehe und ihn hinführe zu fernem Gestaden voll neuer Wunder. Ph. E. Bach's Symphonie bot in der That mehr als historisches Interesse. Wir sehen schon neue Wege angebahnt, die glücklichere Nachfolger wohl beachtet haben. Wie seine von seinen alten Göttern sich trennte in Liebe und Freundschaft, so hielt es hier der Sohn mit der Schreibweise des Vaters. Wir scheiden für diese Saison von den Symphonieconcerten, welche abwechselnd von den Capell-M. Krebs und Riez geleitet wurden, ihrer Trefflichkeit wegen ungern, jedoch in der Hoffnung neuer Spenden zu dankbarer Erinnerung. — Der Tonkünstlerverein hat bis jetzt vier Productionsabende abgehalten und mit umsichtiger Wahl, sowie mit ausgiebiger Benutzung seiner Kräfte tüchtige Programme aufzustellen vermocht. Mozart's Serenade (D dur) und dessen Octett (Es dur) für Blasinstrumente wurden zwar früher schon aufgeführt, sind aber, um vielseitigen Wünschen zu entsprechen, nochmals zu Gehör gebracht worden. Mit rühmlichem Eifer ließ man es sich angelegen sein, Werke, der Neuzeit angehörend, der Deffentlichkeit vorzuführen. Hierher gehören: Eisner's Septett (C moll) für Blasinstrumente. Der Componist, ein hervorragendes Mitglied unseres Capellinstitutes, versteht sich auf die Wahl und naturgemäße Behandlung der Instrumente und versteht schöne Klangwirkung nie. Sein aus vier Sätzen bestehendes Werk giebt Kunde von solider Technik und gelübter Handhabung der Form. Die Gedanken sind glücklich verworben und halten gut Maß; sie enden und entfernen sich rechtzeitig. Zu den Novitäten gehört ferner Gräbener's Quintett (Op. 5) für Pianoforte und Streichinstrumente; Selbständigkeit ist vorhanden, beachtenswerthe Momente lassen sich auch nicht vermissen, ja sie steigern sich sogar zu schöner Wirkung im Scherzo; die Gedrungtheit und Einheit

der Form dagegen ist nicht in wünschenswerthem Maße vorhanden. Einen durchgreifenden Erfolg vermag der Componist auch deshalb nicht zu erringen, weil ein wirthames Eingreifen der Instrumente, nicht minder eine glückliche Benutzung ihrer Wirkungsfähigkeit verabsäumt ist. Jedenfalls ist der Tondichter auf diesem Gebiete noch nicht heimisch. Wir erblicken in dem Werke einen sehr anständigen, des Ermunterns werthen Versuch. Auch eine Novität war Rubinstein's Sonate (F moll, Op. 49) für Pianoforte und Alt. Sie erregte große Erwartungen. Rubinstein's Name ist zu oft genannt, um seine persönliche Bekanntschaft nicht wünschenswerth zu machen. Daß sie uns durch dieses Werk vermittelt wurde, schadet Nichts; denn es spiegeln sich in ihm des Componisten Vorzüge und Mängel zur Genüge. In Niebe stehendes Tonwerk hat Geist genug in sich, um lebhafteste Theilnahme zu erwecken, wenn nur die Concentration der Gedanken in logischer Entwicklung von Statten ginge und strengere Sichtung des Gedankenmaterials geübt worden wäre. So wechseln Geniales und Triviales in gewaltiger Ungelehrtheit und schließen zuweilen bedenklichen Freundschaftsbund. Für die Viola ist dieses Werk zu robust; nur im Andante, wo ihr allein das Wort gegeben ist, gelangt sie zu wohlthuerndster Wirkung, weniger des Witztheilenden, als der glücklichen Gelegenheit wegen, dieses schön zu sagen. Es fehlt hier ein schöner und ursprünglicher Gedanke; statt dessen sind moderne Phrasen mit glücklicher Hand an einander gereiht. Man kann sich fast des Eindruckes nicht erwehren, als sei die Sonate um des Andantes willen da, gleichsam um dasselbe herumgebaut. Im dritten Satz ist es Rubinstein gelungen, eine Prachtpartie herzustellen; dagegen erliegt im vierten Satz (Allegro con fuoco) die liebliche Viola den tödtlichen Streichen des Pianoforte, welches Hr. Friedr. Reichel mit sicherer Hand abte. Die Viola wurde vom Kammermusikus Göring meisterhaft gespielt. Trüge Rubinstein bei seiner nicht geringen Begabung ein Werk länger unter dem Herzen und schleuberte nicht so titanenhaft ein größeres Werk über das andere hinaus in die Welt: seine Stellung müßte eine Achtung gebietende sein. Boccherini's Streichquintett (C moll) rief alte Erinnerungen wach. Unsere Zeit faßt rasch; darum düst uns der alte ehrbare Mann mit seinem liebenswürdigen Geschwäg ein wenig aufdringlich. Wir möchten dabei bisweilen ausrufen: „Und weiter!“ Doch es hilft Nichts, wir müssen aushalten und uns gedulden, bis Boccherini den Bogen aus der Hand legt und zur Dose greift. Mit wie eruster Miene mag seiner Zeit diesem Quintett in den Sälen des Madri der Hofes gelauscht worden sein, während jetzt ein leises Lächeln ob der Naivetät über unsere Lippen zuckt. Tempora mutantur. Da Boccherini einer der ersten Violoncellisten seiner Zeit war, so hat er dieses Instrument in seinen Compositionen mit Vorliebe und ziemlich obligat behandelt. Kammervirtuos F. Kummer hatte diesen Umstand trefflichst benutzt. — Noch ist der drei Quartettsoiréen zu gedenken, welche Concert-M. Schubert in Verein mit vorgenanntem Hrn. F. Kummer und den Kammermusikern Körner und Schleusing veranstaltete. Die Mitwirkung unseres Violoncellvirtuosen Kummer ließ uns ein Mal recht wahrnehmen, wie wichtig dieses Instrument für das Quartett sei. Wir wurden nach längerer Entbehrung wieder eines gesättigten Tones froh, der, sonor und markig in der Tiefe, dem Ganzen eine solide Basis leiht. Außer Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, wären Franz Schubert's A moll-Quartett (Op. 29) und das von Ries in G dur zu notiren. Die Liebe und Sorgfalt, mit der diese Aufgaben gelöst wurden, sichern auch diesen Vorträgen ein längeres Gedenken. Paolo.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Niemann begann am 20. Februar ein Gastspiel zu Darmstadt als Kiengi. Richard Wagner wohnte der Vorstellung bei, wurde mit lautem Beifall vom Publicum empfangen und am Schlusse der Vorstellung stürmisch hervorgerufen. So berichten die „Didaskalia“.

Clara Schumann wird zu Concerten in Paris erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Schon wieder umblüht sich der Himmel mit Sängersfesten; der Mainthal-Sängerbund kündigt sein Sängersfest für den Juni in Offenbach an. Kreuznach soll von zwei Sängersfesten heimgesucht werden; von demjenigen des mittelhheinischen Lehrervereines und demjenigen des Nahe-Sängerbundes. Letzteres soll gleichzeitig mit einem landwirthschaftlichen Feste und einer Viehausstellung stattfinden.

Ein großes norddeutsches Sängersfest wird zu Hannover vom 15. bis 17. Juni abgehalten werden.

Am 25. d. Mts. gaben Jaell und F. Laub im Hôtel de Saxe zu Dresden gemeinschaftlich eine Soirée, der noch eine zweite am 28. folgen soll. Die Concertgeber spielten u. A. auch die Kreuzer-Sonate.

Das Festconcert zur Vorfeier des Geburtstages des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg am 15. d. Mts. eröffnete Verlioz' Harold-Symphonie; der zweite Theil enthielt Gesangsvorträge der Frau Sophie Förster aus Meiningen. S. v. Bülow spielte u. A. Liszt's ungarische Phantasie für Pianoforte mit Orchester. Das dreizehnte Hofconcert unter des Letzteren Mitwirkung am 19. brachte Smoll-Phantasie für Orchester von Bülow, Beethoven's Es dur-Concert, Liszt's „Tasso“, Vorspiel zu Tristan und Isolde“, Ouverture zu „König Lear“ von Verlioz.

Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies“ gelangte am 8. d. Mts. in Danzig zur Aufführung.

Die dritte Kammermusiksoirée der H. Armingaud, Jacquard, Falo und Mas im Saal Pleyel zu Paris brachte Beethoven's Quintett, ein Quartett von Haydn, Trio von Mendelssohn und und die Beethoven'sche Sonate für Pianoforte und Violoncell, von den H. Lubeck und Jacquard ausgeführt.

Neue und neu einstudirte Opern. A. Rubinstein's „Kinder der Faibe“ werden am Weimarer Hoftheater zur Aufführung vorbereitet.

Am 21. d. Mts. wurde in Dresden „Figaros Hochzeit“ neu einstudirt gegeben; Frau Fauner-Krall trat zum ersten Male nach längerer Krankheit als Susanne wieder auf.

In Berlin ist Spontini's „Ferdinand Cortez“ wieder ins Repertoire aufgenommen worden.

In Breslau ging am 17. d. Mts. Auber's lombische Oper „Der schwarze Domino“ neu in Scene.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Violinisten Mayseder und Josef Böhm in Wien haben der Ersteren das Ritterkreuz des

Franz-Josef-Ordens, der Letztere das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen erhalten.

Personalmeldungen. Dem Generaldirector der musikalischen Capelle und des Hoftheaters zu Dresden, dem wirklichen Geh. Rath v. Lüttichau, ist die wegen anhaltender Krankheit erbetene Entlassung bewilligt und derselbe mit dem Hausorden der Mantelkrone decorirt worden.

Frau Würde-Rey ist bebenlich erkrankt.

Todesfälle. In Wien starb der Violinspieler Rottes, Mitglied des Orchesters des Hofopertheaters, ein Bruder der im vorigen Jahre verstorbenen Hofopernsängerin Rottes in Hannover.

Vermischtes.

Hermann Marggraff schließt die Beurtheilung der Antrittsrede des derzeitigen Rectors der Münchener Universität „Ueber den wahren Geist des akademischen Lebens und Studiums“ in seinen „Blättern für literarische Unterhaltung“ mit den leider nur zu wahren Worten: „Hubert Beckers forbert mit Recht, daß die studirende Jugend auch von der Liebe zum Schönen erfüllt sein solle, aber gerade für die Lehre und Erkenntniß des Schönen und Kunstschönen wird auf unseren Universitäten sehr wenig gethan, selbst auf den Universitäten großer Hauptstädte, welche zahlreiche Kunstsammlungen enthalten und Sitze der Kunst und des Kunstfleißes sind. Es ist ein Jammer und kaum zu glauben, wie groß gerade unter den auf Universitäten gebildeten Männern die Zahl Derjenigen ist, welche für die Kunst und mithin auch für alle idealen Vorstellungen vollkommen unzugänglich und erstorben sind, während sie als ächte Barbaren vielleicht gerade den geschmackloseten, flachsten oder innerlich unsittlichsten Afergebilden der Kunst und Poesie um so größere Theilnahme schenken.“

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von Fr. Hofmeister in Leipzig.

- Bach, Otto, Op. 10. Duo f. Horn u. Pfte. 27 1/2 Ngr.
 Croisier, A., Op. 110. Pour les petites Mains. Le Barbier de Séville de Rossini. Fragments p. Pfte. Liv. 1, 2 à 15 Ngr. Compl. 1 Thlr.
 —, Op. 131. Les Bergers de Bethléem. Chant de Noël p. Pfte. 15 Ngr.
 Godefroid, J. M., Op. 2. Le Dévouement. Allegro agitato p. Pfte. 20 Ngr.
 Gregoir, Jos., Op. 90. La Ronde de nuit. Morceau caractéristique p. Pfte. 15 Ngr.
 —, Op. 91. Fantaisie-Caprice sur un Thème russe, p. Pfte. 17 1/2 Ngr.
 —, Op. 92. Capriccioso sur un Thème de Grétry, p. Pfte. 12 1/2 Ngr.
 —, Op. 93. 3 Légendes p. Pfte. 22 1/2 Ngr.
 —, Op. 94. Polonaise p. Pfte. 17 1/2 Ngr.
 —, Op. 95. Fliegende Blätter (Feuilles volantes) f. Pfte. 22 1/2 Ngr.
 Köhler, Louis, Op. 116. Aufmunterung zum Fleisse. 12 musikalische Uebungsstücke f. d. Clavierunterricht. 1 Thlr. 7 1/2 Ngr.
 —, Op. 117. Die goldene Jugendzeit. 3 instructive Rondinos zur Geläufigkeits-Uebung beider Hände f. d. Clavierunterricht. 20 Ngr.
 Komann, H., Op. 27. Gr. Fantaisie sur une Hymne patriotique polonaise p. Pfte. 25 Ngr.
 Labitzky, Aug., Op. 34. Sängerfest-Galopp f. Pfte. 10 Ngr.
 Lysberg, Ch. B., Op. 21. Fantaisie brill. sur La Niobe de Pacini, arr. p. Pfte. à 4 Mains. 1 Thlr. 5 Ngr.
 —, Op. 37. Le Tournoi. Poème musical, arr. p. Pfte. à 4 Mains. 22 1/2 Ngr.
 —, Op. 87. Au bord du lac. Marche des Bersaglieri, arr. p. Pfte. à 4 Mains. 22 1/2 Ngr.
 Marschner, H., Op. 78. Fest-Ouverture, arr. f. 2 Pfte. zu 8 Händen. 1 Thlr. 22 1/2 Ngr.
 —, Op. 193. Grand Duo (Hm.) p. Pfte. et Violon. 2 Thlr. 10 Ngr.
 —, Idem p. Pfte. et Violoncelle. 2 Thlr. 10 Ngr.

- Morganti, G., Op. 10. Eco delle Riviere di Genova. 2da Melodia variata p. Pfte. 20 Ngr.
 Tottmann, Alb., Op. 2. 4 Tonmärchen f. Pfte. 20 Ngr.

Im Verlage von C. F. KAMPT in Leipzig sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

A. H. Wollenhaupt, Compositions pour le Piano.

- Op. 8. Necturne. 10 Ngr.
 Op. 5. Grande Valse brillante. 15 Ngr.
 Op. 6. Morceau de Salon. 12 1/2 Ngr.
 Op. 7. Souvenir, Andante et Salut, Etude. 12 1/2 Ngr.
 Op. 8. Deux Polkas. No. 1. Belinda-Polka. 12 1/2 Ngr.
 Idem No. 2. Iris-Polka. 12 1/2 Ngr.
 Op. 13. Trois Schottisch de Salon. No. 1. L'Amazone. 10 Ngr.
 Idem No. 2. Plaisir du Soir. 15 Ngr.
 Idem „ 3. Pensées d'Amour. 12 1/2 Ngr.
 Op. 14. Deux Polkas de Salon. No. 1. La Rose. 12 1/2 Ngr.
 Idem No. 2. La Violette. 15 Ngr.
 Op. 16. Les Clochettes. Etude. 15 Ngr.
 Op. 17. Souvenir de Vienne. Masurka-Caprice. 17 1/2 Ngr.
 Op. 18. Les Fleurs américains. No. 1. Adeline. Polka. 10 Ngr.
 Idem No. 2. Adeline. Valse. 10 Ngr.
 Op. 46. Il Trovatore de Verdi. Illustration. 25 Ngr.
 Op. 47. Grande Valse. Styrienne. 17 1/2 Ngr.
 Op. 48. Bilder aus Westen. Vier charakteristische Stücke zu 4 Händen. Hest 1. 22 1/2 Ngr.
 Idem Hest 2. 22 1/2 Ngr.
 Op. 49. Ein süßer Blick. Salon-Polka. 15 Ngr.
 Op. 50. Trinklied aus der Oper Lucrezia Borgia v. Donizetti. Illustration. 17 1/2 Ngr.
 Op. 51. La Traviata. Paraphrase. 20 Ngr.
 Op. 52. Musikalische Skizzen. 15 Ngr.
 Op. 60. Das Sternen-Banner. Amerikanisches Volkslied. 15 Ngr.
 Feuille d'Album. Impromptu. No. 1, 2 à 7 1/2 Ngr.

Leipzig, den 7. März 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Inspectiongebühren die Petitgelle 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Frankwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 10.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Wefermann & Comp. in New York.
J. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Zur älteren Geschichte des Clavierspiels. — Ludwig van Beetho-
ven's Werke. — Aus Löwenberg. — Replik. — Kleine Zeitung: Corre-
spondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Zur älteren Geschichte des Clavierspiels.

Von

C. F. Weitzmann.

Die Kunst des Orgel- und Clavierspiels war von Italien, wo sie entstanden, zunächst nach dem Süden Deutsch-lands übertragen worden. Sie fand hier einen überaus günstigen Boden und gewann schon durch Froberger, Kerl und Bachelbel um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine dem ernsteren Gemüthe des Deutschen entsprechende, melodisch und harmonisch ausgebildete, eigenthümliche Form. Durch die zahl-reichen Schüler jener Tonkünstler verbreitete sie sich bald auch nach dem Norden Deutschlands, ja bis nach Dänemark hin; und hier nimmt dann besonders ein berühmter Zeitgenosse der genannten Meister, Dietrich Buxtehude, der Sohn eines Organisten zu Helsingör, unser Interesse in Anspruch. Er war seit dem Jahre 1669 bei der Marienkirche zu Lübeck als Organist angestellt, und obgleich er diese Stadt bis zu seinem 1707 erfolgten Tode nicht verlassen zu haben scheint, so mußte er sich doch nicht nur als Orgel- und Clavierspieler, sondern auch als Conceptor einen so glänzenden Ruf zu verschaffen, daß selbst der 1704 als Organist in Arnstadt angestellte Seba-astian Bach sich bewogen fühlte, nach Lübeck zu reisen, um hier, ohne sich zu erkennen zu geben, drei Monate lang das meisterhafte Spiel Buxtehude's zu hören und dessen kunst-volle Compositionen zu studiren. Denn obgleich nach den ent-setzlichen Verheerungen des dreißigjährigen Krieges in Deutsch-land die schönen Künste bereits wieder herrliche Blüthen zu treiben begonnen, so lag doch mit dem Handel überhaupt auch insbesondere der Musikalienhandel noch das ganze 17. Jahr-hundert hindurch dergestalt darnieder, daß nur äußerst wenige der zahlreichen gebiegenen Compositionen Buxtehude's, z. B. „VII Clavier-Suiten, worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgeseildert werden“, sowie der seiner älteren und jüngeren Zeitgenossen durch den Druck zu allgemeiner

Kenntniß gelangten. Als Buxtehude gegen das Ende seines Lebens das Organistenamt niederzulegen beschloß, meldeten sich zu demselben die einander befreundeten jungen Musiker Händel und Mattheson, welche zu diesem Zwecke aus dem nahen Hamburg zusammen nach Lübeck gereist waren. Ob-gleich nun diese schon damals höchst geschätzten Künstler wohl-begründete Ansprüche auf jenes gut besoldete Amt hätten gel-tend machen können, so begaben sie sich doch schleunigst auf die Rückreise, als sie vernahmen, daß Buxtehude nur dem-jenigen seine Stelle abzutreten Willens sei, welcher sich zugleich verpflichtete, seine nicht mehr in erster Jugendblüthe stehende Tochter zu ehelichen.

Die noch vorhandenen Compositionen Buxtehude's las-sen nun zwar schon den selbständig ausgebildeten deutschen Styl jener Periode des classischen Orgel- und Clavierspiels erkennen; nicht minder bewundern wir noch die edel und kunst-voll gearbeiteten Claviersuiten, Orgel- und Clavierfugen Händel's, der später dem protestantischen Dratorium einen noch heute unverdunkelt strahlenden Weltruhm verschafft hat; aber als vollendete und unerreichbare Muster jenes deutschen Orgel- und Clavierstiles erscheinen erst die zahlreichen, hierher gehörigen Meisterwerke des großen Sebastian Bach, mit wel-chem diese classische Periode ihren höchsten Glanzpunct erreichte und zugleich ihren Abschluß fand.

Bevor wir jedoch zu diesem Meister übergehen, dessen Werke neben einer unversiegbaren Schöpfungskraft zugleich die Gelehrsamkeit und den lebendigen Geist aller früheren Con-septer in sich vereinigten, wollen wir erst noch einen Blick auf den Zustand des Clavier- und Orgelspiels in England und Frankreich werfen, woselbst ebenfalls schon im 16. und 17. Jahrhunderte Tonkünstler auftraten, welche jenem einen ge-wissen Grad künstlerischer Ausbildung zu geben bemüht waren. Doch hat dasselbe in England niemals weder einen eigenthüm-lichen Charakter angenommen, noch waren die dortigen Ton-künstler jemals im Stande, den wachsenden Fortschritten der Deutschen auf diesem Felde zu folgen. Dagegen bildete sich in Frankreich, wie wir sogleich näher sehen werden, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Schule des Clavier- und Orgelspiels aus, welche in dem namentlich als Theore-tiker hochberühmten Rameau († 1764) ihren Gipfel und ihr Ende erreichte, ohne daß sie gleichwol dem kühnen Fluge des deutschen Genius jemals nahe gekommen wäre.

In England waren schon um 1550 in der Capelle Edward's VI. neben den Sängern, Lauten-, Harfen-, Flöten-, Rebec- und Sackpfeifenspielern, den Trompetern und Trommelschlägern auch drei Virginal- oder Clavierspieler thätig, und im Jahre 1575 finden wir Thomas Tallis und dessen berühmten Schüler, William Bird, als Organisten der Königin Elisabeth angestellt. In einem noch vorhandenen Manuscripte, welches unter dem Namen „Queen Elisabeth's Virginal book“ bekannt ist, sind uns nun Compositionen von Tallis und Bird, ebenso von Giles, Farnaby, Dr. Bull u. A. aufbewahrt, welche nach der Versicherung des ausgezeichneten englischen Musikhistorikers Burney von so schwieriger Ausführung sein sollen, daß, wie er sagt, es nicht leicht sein würde, einen Meister in Europa aufzufinden, der fähig wäre, dieselben, selbst nach längerem Studium, fehlerlos zu spielen. Burney schrieb dies freilich im Jahre 1789; denn die von ihm mitgetheilten Proben solcher Schwierigkeiten würden jedem unserer heutigen namhaften Clavierspieler auch ohne vorhergegangene Übung mit großer Leichtigkeit auszuführen sein. In jenem Clavierbuche der Königin Elisabeth, dessen Musikstücke für jede Hand ein System von sechs Linien anwenden, zeichnen sich nun besonders die 70 Compositionen Bird's vor allen anderen vorthellhaft aus; doch erscheinen auch diese, wenngleich oft schon künstlich gearbeitet, dennoch schwerfällig und ohne Amuth. Unter denselben finden wir die Fancie oder Phantasie, welche bald einige wenige inhaltslose Töne imitirt, bald verschiedene auf einander folgende Motive fugirt; ferner die Pavane im geraden Tacte, deren Thema eine folgende Galliarde im ungeraden Tacte wiederholt, und endlich die Variationen, deren Thema, gewöhnlich ein damals beliebtes Volkslied, durchgängig von einer Stimme gespielt wird, während sich die anderen Stimmen dazu in Imitationen oder Passagen hören lassen. Im Drucke erschienen die ersten Clavierstücke in England unter Elisabeth's Nachfolger, Jacob I. (1603—1625), und zwar mit folgendem Titel: „Parthenia, or the Maidenhead of the first Musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous masters: William Bird, Dr. John Bull and Orlando Gibbons, Gentlemen of her Majesties most illustrious Chappel.“ Die bedeutendsten englischen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, Orlando Gibbons (1583—1625), Pelham Humphry (1647—1674) und Henry Purcell (1658—1695), schrieben nun zwar vorzüglich für den Gesang, und der Letztere war zugleich ein außerordentlich beliebter Operncomponist; doch sind von ihnen auch noch Tonstücke für die Orgel vorhanden, und Henry Purcell ließ im Jahre 1683 in London eine Sammlung von Claversonaten drucken. Als in ihrem Lande sehr geschätzte Tonsetzer für die Orgel und das Clavier werden nun ferner genannt die Organisten und Componisten der königl. Capelle Thomas Saunders Dupuis (1733 bis 1796), Samuel Arnold (1740—1802) und Thomas Attwood (1767—1838), welcher Letztere 1785 den Unterricht Mozart's in Wien genossen hatte, und schließlich noch die Clavier- und Orgelspieler Jonathan Battishill (1738 bis 1801) und Samuel Wesley (1765—1837). Von dem Letzteren erschienen neben verschiedenen Orgelstücken auch mehrere Claversonaten zu zwei und zu vier Händen im Drucke.

(Schluß folgt.)

Ludwig van Beethoven's Werke.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

(Gesammt-Ausgabe.)

Das in der Ueberschrift bezeichnete Unternehmen darf bei allen dafür sich Interessirenden als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden. Wenn wir in nachstehender Besprechung die Grenzen einer gewöhnlichen Anzeige überschreiten, so mag dies in der Großartigkeit des Unternehmens genügende Entschuldigung finden.

Die Werke Ludwig van Beethoven's sind nach ihrem Geistesgehalt Eigenthum der civilisirten Welt und befinden sich in zahlreichen Ausgaben längst in den Händen aller Musikgebildeten. Zum Mindesten darf dies von den Pianofortewerken, einschließlich der arrangirten Instrumentalschöpfungen, und größtentheils auch von den Gesangscompositionen des Meisters behauptet werden. Daß demnach eine neue Gesamtausgabe der Beethoven'schen Werke sich als dringendes Bedürfniß der Zeit herausgestellt habe, könnte so unbedingt nicht zugestanden werden, falls es sich hierbei um Nichts weiter, als um einen bloßen Wiederabdruck der bereits gangbaren Ausgaben handeln sollte. Die Unternehmer der angezeigten Gesamtausgabe kündigen hingegen diese als eine „vollständige“ und „kritisch durchgesehene“ an und beabsichtigen, auch bisher ungedruckte Werke von Beethoven's Composition in dieselbe aufzunehmen. Zudem soll sich die in Rede stehende Ausgabe als eine „gleichmäßige“ und „ächte“ empfehlen; durch kritische Revision, wofür respectable Persönlichkeiten, wie Dr. Nieß, Reinecke, E. F. Richter, Ferd. David, F. Espagne, Dr. Hauptmann, Dr. Otto Jahn u. A. arbeiten, sowie durch Vergleichung mit noch vorhandenen Autographen und mit den zum Theil von Beethoven selbst corrigirten ersten Originaldrucken sollen die Fälschungen des großen Meisters — soweit sich das überhaupt noch ermitteln läßt — von verfälschenden Zusätzen und Abänderungen, welche durch Fahrlässigkeit oder Impietät im Laufe der Zeit sich eingeschlichen, gesäubert und dem Publicum in also gereinigter Gestalt übergeben werden. Unsere Gesamtausgabe gewinnt dadurch unstreitig an Berechtigung und Interesse, und die Beethoven-Berehrer dürfen der glücklichen Beendigung des rüftig vorwärts schreitenden Unternehmens mit um so größerer Spannung und Freude entgegensehen, als an der gewissenhaften Erfüllung jener Versprechungen Seitens der Verlags-handlung im Gerینگsten nicht zu zweifeln ist.

Von den bereits der Oeffentlichkeit übergebenen Lieferungen liegen uns vor: die Partiturausgaben zur ersten Symphonie zum ersten Pianofortekoncert und zu den drei ersten Quartetten (samt dazu gehörenden Stimmen) aus Op. 18, sowie drei Claversonaten Op. 2; und fassen wir nachstehend in Kürze zusammen, was uns nach genauer Durchsicht des Vorliegenden als bemerkenswerth aufgefallen.

Die äußere Ausstattung, um dieses als zunächst in die Augen fallend zu erwähnen, ist in jedem Betracht eine würdige, und muß es den Verehrern des Beethoven'schen Genius nur erwünscht sein, seine erhabenen Geistesproducte auch in einem äußerlich prachtvollen, künstlerisch anmuthigem Gewande vor Augen zu sehen. Das weiße, pergamentartige, doch leinwandweiche starre Papier im ansehnlichen Hochformat, Durabilität mit Eleganz vereinigend, und ein mit minutiöser Scharfheit ausgeführter Notensatz, der sich durch größtmög Schärfe und Deutlichkeit aufs Vorthellhafteste auszeichne

dem Auge angenehm entgegentritt, verdienen als keinesweges gleichgültige That einer besonderen, anerkennenden Erwähnung.

Mit gleicher Befriedigung können wir uns über die technisch-praktische, von durchaus umsichtiger Leitung zeugende Einrichtung der Partituren aussprechen. Die maßgebenden Grundsätze, welche hierbei augenscheinlich in Anwendung gekommen, sind möglichste Einfachheit und Uebersichtlichkeit. Um diese herzustellen, sind die Notenköpfe auf den einlinigen Systemen für die gleichnamigen, in doppelter Besetzung vorhandenen Blasinstrumente — so lange nicht rhythmische Verschiedenheit der einzelnen Stimmen eine selbständige, technisch sichtbare Föhrung nöthig machte — an einem Halse hängend dargestellt, wodurch selbstverständlich eine Menge Stiel- und Balkenwerk, das insonderheit bei voller Orchestration die Blattseiten schwärzen würde, als unnöthiger und den Ueberblick erschwerender Ballast entfernt worden. Das Hochformat der Ausgabe gestattete ferner den Druck zweier Partitursysteme auf jeder Blattseite — ein Umstand, der besonders im Interesse der Dirigenten von nicht zu unterschätzender Bedeutung sein dürfte und um so mehr als praktisch-bequem Erwähnung verdient, als die bezeichnete Einrichtung nicht im Geringsten den Tadel der Ueberfüllung aufkommen läßt. Noch mag hierzu bemerkt werden, daß das staccato durchgängig mit runden Punkten bezeichnet ist, während man sonst auch zur subtilen Unterscheidung des spitzen Stoßes den länglich zugespitzten Punkt anwendet: eine Vereinfachung, die dem oben angedeuteten technischen Principe entspricht.

Die Resultate der bereits oben erwähnten „kritischen Revision“ haben sich die Herren Verlagsunternehmer ausdrücklich als Eigenthum vorbehalten, was um so weniger befremden kann, als die Opfer an Geld für diese mit mancherlei Schwierigkeiten verbundenen Untersuchungen nicht gering sein mögen. Was nun aber eben diese „kritische Revision“ an sich betrifft, so liegt der Wunsch von Seiten aller für die Gesamtausgabe der Werke Beethoven's sich Interessirenden, Genaueres und Bestimmtes über jene Resultate zu erfahren, zu nahe, als daß derselbe einer besonderen Motivirung bedürfen sollte. Wir vermissen einen eingehenderen Nachweis, resp. Aufschluß über diesen gewichtigen Punkt in der That sehr ungern und bedauern im Interesse des Unternehmens selbst, daß dem Publicum bis jetzt dieser so wünschenswerthe Aufschluß vorenthalten worden ist. Daß mehrerwähnte „Resultate“ der Welt Geheimniß bleiben sollten, läßt sich als im Sinne der Herausgeber liegend wol kaum annehmen, wie man andrerseits uns billiger Weise nicht anmuthen kann, ohne das nothwendige, in den Händen der Verleger sich befindliche Hülfsmaterial jene „kritischen Resultate“ selbst aufzufinden. Es thut uns leid, den Lesern d. Bl. nähere Mittheilungen darüber, in wie weit die kritische Revision auf die gegenwärtige Gestaltung der neuen Beethoven-Ausgabe influirt habe, für jetzt schuldig bleiben zu müssen; und so möge es genügen, in Nachfolgendem noch weniger Punkte zu gedenken, die, ins Einzelne einschlagend, einer wenn auch nur vorübergehenden Erinnerung werth scheinen, denen wir indessen weder eine entscheidende Wichtigkeit, noch eine den Werth des Ganzen beeinträchtigende Geltung beizulegen Willens sein können, von denen aber immerhin einige geeignet sein dürften, zum Mindesten eine kritische Discussion zu veranlassen.

I. Partiturausgabe zur ersten Symphonie. Auf dem ersten System der 13. Seite bricht in einer piano anhebenden und crescendo zum ff übergehenden Stelle die zweite Flöte plötz-

lich ab und schweigt sechs Tacte lang, während alle übrigen Instrumente mit Ausnahme der Pauken in Thätigkeit sind. Wenn auch zugegeben werden muß, daß der Effect darunter nicht leidet, da das genannte Instrument in gleicher Tonhöhe mit den Oboen und Clarinetten blasen würde; so scheint es uns doch kaum wahrscheinlich, daß Beethoven an jener Stelle wirklich Pausen gemeint habe, zumal auch durch das Vorhergehende und Nachfolgende eine Schonung des Bläfers nicht geboten war.

Seite 42 (zweites System), tritt uns ein ähnlicher Fall, nur in kleinerer Dimension, entgegen. Das zweite Fagott bricht — abweichend von der vorangegangenen Parallele auf Seite 36 — beim Eintritt des F mit einem Viertel ab, um erst im nächstfolgenden Tacte sich der von den Bässen bereits aufgenommenen Achtelbewegung anzuschließen.

Auffallend erscheint auch auf Seite 22 (erstes System, neunter Tact) das Abschnappen des zweiten Fagotts auf dem letzten Zweiunddreißigstheil des Tactes; die correspondirenden Stellen lassen als sehr wahrscheinlich annehmen, daß in der bezeichneten Stimme die erste Achtelpause des folgenden Tactes mit dem kleinen c zu vertauschen war. Diese Vermuthung scheint uns bei Beethoven's Formstrenge ziemlich nahe zu liegen.

Seite 16 (zweites System, sechster Tact, erstes Viertel) dürfte muthmaßlich dem ersten Fagott a statt fis zu geben sein.

Auf Seite 22 (zweites System) sei der technisch inconsequenter Schreibweise gedacht.

II. Drei Sonaten für das Pianoforte (Op. 2).

Eigenthümlich, doch kaum im Sinne Beethoven's, scheint uns die Reprise am Schlusse des ersten Satzes der zweiten Sonate (Seite 21) zu sein. Der zweite Theil desselben hebt F in C dur an; die Durchführung und formmäßige Wiederholung spinnt sich auf 31 Systemen ab und schließt in der Haupttonart A im pp vollständig beruhigt und befriedigend ab. Wie nahe liegt in diesem Falle die Frage: Sollte wirklich die schablonenmäßig vorgeschriebene Wiederholung, die wir freilich auch in anderen Ausgaben gefunden, von Beethoven herrühren?

Des angedeuteten seltsamen Fingerspiels zu den springenden Octaven-Triolen in demselben Satze sei, sofern sich Beethoven dessen selber bedient, als dankenswerther Zugabe gedacht.

Bei der sonst so splendiden Ausstattung des Werkes kann es befremden, daß Seite 48 ein „Scherzo da Capo“ vor dem „Coda“ in wirklich störender Weise zum Umwenden nöthigt, was mit einer Druckseite mehr vermieden worden wäre. Die Stimmen zu den Streichquartetten lassen — um dies einschaltend an diesem Orte zu erwähnen — in dieser Beziehung Nichts zu wünschen übrig.

III. Die Partiturausgabe zu den drei ersten Quartetten aus Op. 18.

Es kann befremdlich erscheinen, die Violoncellstimme vorkommenden Falles im Violin-, nicht im Tenorschlüssel, dessen sich die älteren Meister unseres Wissens wol ausschließlich bedienten, geschrieben zu finden, da die Notation im ersteren nicht die wirkliche Tonhöhe angiebt, sondern eine Octave tiefer gemeint ist. Auf Seite 28 (viertes System) konnte der Bassschlüssel in bequemster Weise zwei Tacte früher in Anwendung gebracht werden. Das vorliegende Notenbild tritt mindestens dem Auge nicht angenehm entgegen.

Die thematische Figur, mit welcher das erste Quartett anhebt, hat, ohne daß ein ersichtlicher Grund hierzu vorzuliegen scheint, eine technisch verschiedene Ausführung erhalten.

Schließlich sei noch der auf Seite 5 (fünftes System) im Violinpart, und der Seite 54 in der zweiten Violinstimme fehlenden Figaturen, sowie einer Seite 22 (fünftes System, fünfter Tact) in derselben Stimme übersehenen b-Vorzeichnung, und eines Seite 2 (fünftes System, fünfter Tact) in der Violoncellstimme fehlenden Punctes gedacht.

Wir brauchen nach vorstehenden Bemerkungen, auch insoweit dieselben Ausstellungen betrafen oder unwesentliche Mängel berührten, wol kaum nochmals zu wiederholen, daß sie der Gediegenheit des Ganzen keinen Eintrag zu thun vermögen; und so fühlen wir uns gedrungen, aus innigster Ueberzeugung die Gesamtausgabe der Beethoven'schen Werke als ein ächt nationales Unternehmen von kunstgeschichtlichem Interesse Allen angelegentlichst der Beachtung zu empfehlen, denen Beruf oder Neigung eine Theilnahme an den Kunstzuständen der Gegenwart zur unabwiesbaren Pflicht macht.

Der Preis von drei Neugroschen für den Druckbogen muß bei den mehrgedachten Vorzügen dieser Prachtausgabe ein entsprechend billiger genannt werden.

G. R.

Aus Löwenberg.

Oft schon, geehrter Herr Redacteur, haben die Leser Ihres Blattes von dem regen Musiktreiben vernommen, welches in einem kleinen Städtchen am Abhange des Riesengebirges und fern den bewegten Strömungen der großen Welt überraschen, ja Wunder nehmen mag, aber selten gingen diese Berichte auf eine genauere Schilderung der dortigen Verhältnisse ein; die Programme der zahlreichen Winterconcerte waren vielmehr das Hauptsächliche, was zur Kenntniß der Oeffentlichkeit gelangte. Wenn nun auch ich Sie keineswegs mit der Aufzählung des an Musiknovitäten und Antiquitäten Gebotenen zu verschonen gedenke, da nicht allein die Vollständigkeit meines Berichtes dieses erheischt, vielmehr das wesentlich Interessanteste desselben in einer solchen Aufzählung bestehen dürfte; so bitte ich Sie doch zugleich, für eine etwas eingehendere Schilderung des Löwenberger Musiklebens in Ihrem Blatte einigen Raum gewähren zu wollen.

Jene drei Factoren, ohne welche die Aufführung wöchentlich großer Concerte in einer Stadt von kaum 5000 Einwohnern als ein vollkommenes Nonens sich darstellen würde, sind allerdings hier vorhanden: ein fürstlicher Mäcen, den man kaum kunstsinig nennen kann, da sein Verständniß der Kunst als ein tiefes, inniges, durchaus unbiletantenhafte bezeichnet werden muß; ein Dirigent, über dessen wahre Künstlerische bereits laute Stimmen erhoben hätten, wäre er nicht in einem so kleinen Orte festgebannt; eine Capelle endlich, die zu den besten in Deutschland zählt, auch einzelne virtuose Kräfte ersten Ranges in ihren Reihen aufzuweisen hat und vor den schwierigsten Aufgaben der modernen Instrumentalcomposition nicht zurückweicht — machen begreiflicher Weise in ihrer seltenen Vereinigung die überraschenden künstlerischen Resultate möglich, welche alljährlich in Löwenberg erzielt werden.

Als ein Ausnahmefall dürfte es jedenfalls erscheinen, daß ein nicht mehr regierender Fürst seine Capelle nicht allein beibehält, sondern von Jahr zu Jahr vergrößert und verbef-

sert; und anerkennenswerth wäre es ebenfalls schon zu nennen, wenn dieses Kunstinstitut zu keinem anderen Zwecke verwendet würde, als wie so manche größeren Institute in bedeutenden Städten. Eine lange Zeit hindurch war auch das Orchester Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen ausschließlich classischen Aufgaben zugewandt, und selbst in den ersten Jahren nach der Uebersiedelung des Fürsten sollen nur selten Novitäten im Concertsaale zu Löwenberg vernommen worden sein.

Durch die Uebernahme der Direction von Seiten des langjährigen Orchestermitgliedes und Violinvirtuosen Max Seifriz und die Pensionirung Täglichsbed's wurde diese Sachlage jedoch wesentlich verändert.

Hatte der letzterwähnte, frühere Capellmeister auch nicht geradezu die neuere Musik grundsätzlich ignorirt, so waren doch andererseits keine energischen Versuche von ihm gemacht worden, derselben eine ebenbürtige Stellung in den Programmen gegenüber den classischen Werken zu erobern. Diese That war vielmehr dem jetzigen Dirigenten vorbehalten; und vom schönsten Erfolge gekrönt, werden seine Bemühungen, der neu-deutschen Schule in Löwenberg ein Asyl zu schaffen, von der späteren Kunstgeschichte nicht vergessen werden, seinem Namen vielmehr eine bleibende, ehrenvolle Stelle sichern.

Als Componisten der specifisch Wagner'schen („Lohengrin“) Schule haben viele Ihrer Leser Seifriz auf der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung kennen gelernt. Lassen Sie mich hier nun hinzufügen, daß das letzte seiner Werke (hebräische Melodien von Byron für gemischten Chor a cappella, welche hoffentlich bald erscheinen) mir als so bedeutsame Steigerung gegenüber der „Ariadne“ erschienen, daß auch in seiner Componistenthätigkeit Seifriz als ein wirklich strebender Künstler in der vollen Bedeutung dieses so oft falsch angewandten oder gemißbrauchten Wortes besteht. Von seinen virtuellen Leistungen kann ich leider nur wenig berichten, da, außer einer ganz vortrefflichen Wiedergabe des prächtigen Schubert'schen Rondos (H moll) im Verein mit Hans v. Bülow, Nichts mir zu Gehör gekommen ist; denn die bedeutenden Arbeiten, welche der thätige Künstler nicht als Dirigent allein, sondern auch als Intendant der fürstlichen Musikangelegenheiten zu bewältigen hat, mögen die zur Entwicklung und ferneren Ausbildung des Solospiels nöthige Zeit wol völlig in Anspruch nehmen. Dessenungeachtet hindern die mannichfachen Geschäftsarbeiten den Capellmeister keineswegs an der Vorführung von Werken classischer Kammermusik. Ein Streichquartett, aus Mitgliedern der Capelle gebildet und von Seifriz geleitet, spielt allwintertlich mehrmals in Gdrlitz, und auch in den Löwenberger Concertprogrammen sind ab und zu statt eines Orchestersatzes ein Duo, Trio oder Quartett zu bemerken. — Daß Seifriz ein vortrefflicher Dirigent sei, glaube ich schon vorhin erwähnt zu haben und kann mich zur Unterstützung dieser Behauptung einfach auf die Concertprogramme berufen. Wer im Stande ist, in den Geist der Meister Berlioz, Wagner, Liszt so einzubringen, daß die Wiedergabe ihrer Werke nicht allein als eine correcte, saubere, äußerlich schwungvolle wohlthuend berührt, sondern als tief und warm empfundene Auffassung des poetischen Gehaltes auf das Gemüth zu wirken, hinzureißen und Begeisterung zu wecken vermag, ist jedenfalls etwas verschieden von den vielen handwerksmäßigen Dirigenten, die bei aller classischen Zionswächtereit doch durch ihren Indifferentismus die Kunst nur herabwürdigen, herunterbringen müssen. Und was das Praktische, Handwerksmäßige der Dirigentenkunst anlangt, so steht dasselbe dem Capellmeister vollkommen

zu Gebote; das Orchester gehorcht seinen leisesten Winken, geht auf alle Nuancen ohne Schwierigkeit ein, ist mit einem Worte ein geschmeidiges und bewegliches Medium unter der Führung seines Leiters.

Allerdings ist aber auch die Capelle eine ganz vorzügliche. In der letzten Zeit hörten wir von neueren Sachen keine geringere Anzahl, als folgende Werke: Cellini- und Behnrichter-Duvertüre, Liebescene aus „Romeo“ von Verlioz, Tannhäuser- und Lohengrin-Duvertüre von Wagner, Mazeppa- und Faustsymphonie von Liszt, Marsch und Carnevalduvertüre von Dräseke, Duvertüre zu „Julius Cäsar“ von Hans v. Bülow, und Alles in wirklich meisterlicher Weise. Besonders die Faustsymphonie und Cellini-Duvertüre verdienen als glanzvolle Leistungen hervorgehoben zu werden; in Betreff der Klangschönheit und des hinreißenden Schwunges möchte wenigen Capellen vergönnt sein, diese Aufführungen zu verdunkeln. Und während der letzten fünf Wochen sind als Novitäten noch die geniale, aber höchst schwierige Haroldsymphonie und das Tristanvorspiel gefolgt, außerdem standen Tasso und Fear-Duvertüre auf den betreffenden Programmen. Nicht wahr; recht erfrischende Nachrichten gegenüber der sterilen Dede in manchen musikalisch berühmten Städten? — Und doch wird keineswegs das gute Alte vernachlässigt; Meister Beethoven nicht allein erfreut sich einer ehrfurchtsvollen und häufigen Vorführung, auch Mozart, Haydn, Cherubini, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Wabe kamen verschiedentlich mit ihren interessantesten Schöpfungen zum Vortrag. Ja, das Unglaublichste ist möglich gemacht worden; der unermüdbare Capellmeister hat einen Chor gebildet, welcher sich nicht einmal der Unterstützung erfreut, die in großen Städten mit Singakademie und sonstigen großartigen Vereinen durch die Theilnahme der gebildeten Kreise gewährleistet wird, und Aufführungen von Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“, von desselben Meisters schwierigerem, aber sehr schönem Nachlied, der Faustsymphonie, Beethoven's großer Phantasie mit Pianoforte und Chor u. s. w. zu Wege gebracht.

Im Interesse der fürstlichen Capelle nicht allein, auch der Kunst unserer Gegenwart, würde demnach der Wunsch berechtigt erscheinen, daß Se. Hoheit den trefflichen, berufsbeifigen Mann für immer an sich fesselte, da schwerlich für denselben ein Ersatzmann gefunden werden mag, der mit der Capelle so verwachsen, so aufopfernd und so hochgeachtet an seinem Platze stehen könnte.

Aber Ehre, dem Ehre gebührt, lassen Sie mich auch ausrufen, gedenke ich daran, wie ohne die großartige Energie des Fürsten es unmöglich erschienen wäre, Alles ins Werk zu setzen, was heute an erfreulichen Resultaten vor Aller Augen liegt. War es nicht natürlich, wenn ein Souverain, dem erst in späterer Zeit die Forderung nahe gerückt wurde, auch der Gegenwart gerecht zu werden, die liebe Gewohnheit als Schutzwehr gebrauchte und sich nicht mehr in eine neue Gefühlsweise hineinzuleben vermochte? Es gehört in der That Angesichts so vieler jugendlicher Intoleranz, die auf musikalischem Gebiete uns fortwährend in wenig erbaulicher Weise entgegentritt, eine gewaltige Frische des Geistes dazu, in vorgerücktem Alter ein vollkommen den eigenen Wünschen untergeordnetes, dienstfertiges Institut neuer lebensvoller Thätigkeit entgegenzuführen, das eigene Mißtrauen niederzukämpfen, in die neue Ausdrucksweise unserer heutigen Instrumentalcomposition sich hineinzuleben. Denn Se. Hoheit der Fürst ist, wie bereits erwähnt, kein Kunstliebhaber, sondern ein Kunstverständiger, wie dies Alle bezeugen werden, welchen vergönnt war, bei Gelegenheit

der Concertproben Zeuge seines lebhaften Interesses, seiner einzigen Auffassungsgabe zu sein. Es galt hier nicht ein indifferentes Nachgeben gegenüber den Bitten des Dirigenten, vielmehr einen Ueberzeugungskampf, der ehrlich und innerlich durchgekämpft werden mußte und durchgefochten worden ist, einen Act der geistigen Freiheit, die so vielen Kunstjüngern unserer Tage zu fehlen scheint.

Begreiflicher Weise ging mit dieser geistigen Umwandlung, auch eine materielle, was die Orchesterkräfte anlangt, Hand in Hand. Die früher verpönten Posannen erschienen, das Streichquartett wurde ansehnlich vermehrt, die nöthigen vier Hörner geschafft und die früher numerisch unbedeutende Capelle auf die jetzige Anzahl von 40 Mitgliedern gebracht. Angesichts der Orchester in den Abonnementconcerten großer Städte ist zwar auch diese Besetzung eine noch etwas geringe; doch muß in Erwägung gezogen werden, daß der kleine Saal der mächtigen Tonentfaltung des Bleches fast hinderlich ist, dagegen den Klang der Streichinstrumente verhältnißmäßig sehr stark erscheinen läßt. Wenigstens gilt dies zweifellos von den vortrefflich besetzten zwölf Geigen, wogegen Bratschen, Violoncelle und Bässe allerdings einer wesentlichen Verstärkung bedürften. Auch die Nothwendigkeit eines Tubabläfers wird sich allmählig herausstellen, da der Mangel an einem solchen zu den mühsamsten Arrangements fast aller neueren Instrumentalwerke nöthigt; dringender freilich sind vorerst noch die gewünschten Verstärkungen der tiefen Streichinstrumente. Qualitativ betrachtet aber ist die Capelle ganz vortrefflich zu nennen; nicht allein, daß fast jeder erste Bläser Virtuoses leistet, besitzt dieselbe auch an dem Violoncellisten Dswald und dem Hornisten Klotz zwei Solokräfte, die den glänzendsten und berühmtesten Orchestern zur höchsten Zierde gereichen würden. Der Letztere insbesondere ist unzweifelhaft ein Unicum auf seinem Instrumente; ich habe nie so sicher und correct, dabei aber auch so feinführend und poetisch blasen hören, wie von Klotz.

Wie schade, daß alle die herrlichen Leistungen einsam am Abhange des Riesengebirges verhallen! — Das ist freilich die traurige Schlußbetrachtung des von freudiger Erregung dictirten Schreibens. Denn unzweifelhaft würde eine solche Capelle unter einem solchen Dirigenten und mit solchen Programmen in Dresden, Leipzig oder Berlin ein nicht geringes Aufsehen erregen, einen bedeutsamen Einfluß auf die musikalische Entwicklung der Gegenwart ausüben und ihrem erhabenen Gebieter für alle Zeiten einen einzigen Mäcenasnamen in der Kunstgeschichte sichern.

F. A. B.

Replik.

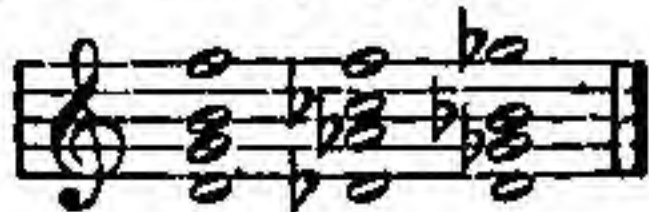
Die Kritik in Nr. 6 Ihres geschätzten Blattes, Herr Redacteur, habe ich gelesen und danke Ihnen ergebenst dafür. Es kann mir nicht einfallen, eine Antikritik zu schreiben, ich behalte mir vor, über die Beurtheilung meines Werkes im Allgemeinen in der Vorrede zu dem zweiten Theile zu sprechen.

Wenn jedoch Hr. K. mich fragt, ob ich zu den Nothen gehöre, indem ich einen Dreiklang des f gis aufstelle, so erlaube ich mir, ihm zu sagen, daß ich vergebens in meinem Buche hiernach gesucht habe: ein Dreiklang des f gis ist von mir nirgend aufgestellt. Hr. K. nennt aber sogar die Seite, nämlich 162, wo jener angeführt sein soll. Sehen Sie gefälligst

nach: er steht nirgends, wol aber ein Accord des f gis h; und zwar in folgender Verbindung:



Es ist dieses ein Terzquarten-Accord, worin g nach gis, d nach des ganz correct durchgehen: Dicht dahinter folgt im Lehrbuche die ausdrückliche Bemerkung, daß dieser Accord auch enharmonisch und zwar dann so geführt:



genommen werden könne.

Meint vielleicht Hr. K., daß es Accorde nicht geben könne, worin zu gleicher Zeit eine Erhöhung und eine Erniedrigung vorkommen, so erinnere ich nur an cis a g b, fis a c es u. s. f.

Nein, da hat sich Hr. K. versehen. Der Fehler, dessen er mich zeigt, liegt vielmehr auf seiner Seite; ähnlich aber verhält es sich mit all den anderen Fehlern, welche ich begangen haben soll. Ich werde aber allen meinen lieben Kunstgenossen von nahe und ferne dankbar sein, wenn sie mir gegründete Fehler nachweisen; denn es kommt nur für die bevorstehende zweite Auflage darauf an, dieselben zu verbessern.

Berlin, den 17. Februar 1862.

Klod. Geher.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die vierte und letzte Soirée für Kammermusik im Saale des Gewandhauses brachte im ersten Theile Beethoven's Fdur-Quartett Op. 135 und Mozart's Gmoll-Quintett, ersteres von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff, letzteres von den Genannten und Hrn. Hunger ausgeführt; den zweiten Theil bildete F. Schubert's Dmoll-Quartett. Was die Wiedergabe anbetrifft, so müssen wir das Beethoven'sche Quartett als die gelungenste Production dieses Abends bezeichnen; besonders gilt dies vom dritten Satz, Lento cantando e tranquillo. Das Mozart'sche Quintett verlor dadurch wesentlich an Wirkung, daß es dem vorgenannten Werke nachgestellt worden war. Das Schubert'sche Quartett machte auf uns im Ganzen einen weniger befriedigenden Eindruck.

R. Leipzig. Das 18. Abonnementsconcert im Saale des Gewandhauses, den 27. Februar, brachte im ersten Theile Mozart's reizende Symphonie in Gmoll, deren unverweilliche Pracht und Frische der Farben auch heute den wohlthuendsten Eindruck zurückließ. — Den zweiten Theil füllte ein umfänglicheres Manuscriptwerk: Overture, Entreacts, Chöre, Gesänge und Melodramen zu Shakespeare's „Sturm“ von Wilhelm Taubert. Der anwesende Componist hatte zugleich die Direction seines Werkes übernommen. Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich sagen, daß das Ganze auf angenehme Unterhaltung berechnet ist und eine dieser Absicht gemäße Wirkung ausübte. Die einzelnen Nummern (17 an der Zahl) bieten an Ensemblestücken und Solovorträgen für Gesang und Instrumente Abwechslung genug, um — ohne zu langweilen — einen Concerttheil in ausständiger Weise auszufüllen. Das Publicum nahm die Musik besonders am Schlusse freundlich auf, während am Ende des zweiten Theiles gegnerische Stimmen sich zeigten. Das verbindende, nüchterne Gedicht von Eggers sprach Hr. Otto Devrient vom hiesigen Stadttheater so gut, als es eben möglich ist. Die Gesangsoli wurden durch Hrn. Hauschild und Hrn. Gebhard genügend, die Harfenpartie durch Hrn. Kammermusikus Grimm aus Berlin in vorzüglicher Weise ausgeführt. Mit Anerkennung haben wir schließlich der Instrumental-Solovorträge, sowie der Ausführung im Ganzen zu gedenken.

Berlin. Nach längerer Unterbrechung kam am 4. Februar die Oper „Christine“ vom Grafen v. Rebern unter theilweise anderer Besetzung zu recht gelungener und beifälliger Aufführung. Wir haben vor zwei Jahren das Werk dieses Kunstmeisters besprochen und können unsere damalige Meinung von Neuem bestätigen. Da fast unser ganzer Hof anwesend war, so bemühten sich sämtliche Mitwirkende, das Beste zu geben. In erster Reihe glänzten mit ihren Leistungen die Damen Köster (Christine), Harriers-Wippert (Ella) und Fr. Friede (Graf Löwenholm). Der Letztere ersagte seine bedeutende Partie wahrhaft dramatisch und verlieh seiner sonoren Bassstimme in den hohen und tiefen Lagen die schönsten Nuancen. Hr.

Boworsky sang den Graf Ardeb mit angegriffener Stimme, die namentlich im zweiten und dritten Act keine belebende Kraft mehr hatte. — Hrn. Telheim vom Carltheater aus Wien gastirte im königl. Opernhause als Agathe (Freischütz) und Amazili (Jesonda). Wollte man die an und für sich noch unvollkommenen Gesangsleistungen des Hrn. Telheim mit der kritischen Sonde untersuchen, so gäbe es der Ausstellungen und Bedenklichkeiten kein Ende; wenigstens könnte man sich der offenen Frage nicht enthalten: wie kommt die junge Dame dazu, obgleich sie eine ausgehende und gesunde Stimme hat, mit einer kränklichen Gesangsmanier an unserem Hoftheater zu debutiren? — Am 8. Februar ist das Requiem von Friedr. Kiel im zweiten Concert des Gustav-Adolf-Vereines unter Professor J. Stern's Leitung durch dessen Gesangs-Institut und die Liebig'sche Capelle zur Aufführung gekommen. Uns war von diesem Vereine kein Billet für die Aufführung zur Disposition gestellt, und so haben wir, zur Generalprobe eingeladen, dieses in seinen Chor- und Solistagen schwere und bedeutende Werk mit seinen contrapunctischen und canonischen Arbeiten nur theilweise und in Bruchstücken hören können. War es ein kühnes und großes Wagniß, nach Mozart und selbst nach Cherubini dieses unsterbliche Werk des erstenannten Meisters von dem in Rede stehenden Componisten nochmals in Musik zu setzen; so hat Hr. Kiel, wenn auch in mehr subjectiver als objectiver Beziehung, gezeigt, daß er diesen großen Stoff auch musikalisch und talentvoll zu bearbeiten verstand. Daß sein Requiem aber nicht die Tiefe und Weite des Mozart'schen enthalten konnte, weiß Hr. Kiel auch; denn so reich und wunderbar bei Mozart sich alle Tiefen der Seele erschlossen, so scheint uns Hr. Kiel als gelehrter Musiker mehr die sehnachtsvolle Ahnung eines von Augen an ihn gekommenen Gefühls interpretirt zu haben. Mag er nun in diesem bedeutenden Werke nur selten recht innerlichen Ernst gemacht und einen eigenthümlichen Standpunkt eingenommen haben; so sind die darin waltenden Ideen doch unbedingt künstlerische und meist großartig gezeichnete, plastische Gebilde. — Wir sind recht dankbar dafür, daß die königl. Capelle in ihrer fünften Soirée Rob. Schumann's Dmoll-Symphonie in ausgezeichneter Weise zu Gehör brachte, die vom Publicum, namentlich in dem trefflichen Andante und geistreichen Scherzo, sehr beifällig aufgenommen wurde. — H. v. Bülow bewährte sich in dem Vocal- und Instrumentalconcerte, welches am 9. Februar im königl. Schauspielhaussaale stattfand, durch die Vorführung der hier noch nicht gehörten Overturen zu den Opern: „Dimitri-Donskoi“ von Ant. Rubinstein und „Dinorah“ von Meyerbeer, sowie der Preiscomposition (vom Hofmusikalienhändler G. Bod ausgesprochen) des „Krönungsmarsches“, zur Krönung des Königs Wilhelm I. von Fr. Lux componirt, als ein begabter und umsichtiger Dirigent. Rubinstein's Overture in Dmoll scheint ungerechter Weise nicht durchweg gefallen zu haben, da sie von fesselnder Harmonik und Rhythmus in ihrer sinnigen Instrumentation erst bei den Meisten gegen das Ende hin mit prächtigen Instrumentalblitzen glänzte. Diese Overture, wie der harmonisch und rhythmisch kunstvoll und effectvoll instrumentirte „Krönungsmarsch“ von Fr.

Zug, in welchem Preußen mit Deutschland eine harmonische Ehe geschlossen (die preussische Volkshymne und „Was ist des Deutschen Vaterland“ ist wirkungsvoll darin benutzt) wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen. H. v. Bülow spielte in anerkannter Meisterschaft ein Capriccio von Liszt für Piano und Orchester über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen“ unter anhaltendem Beifall und Hervorruf. Auch Hr. Concert-M. Jean Veder's Violinspiel rief durch den Vortrag des neuen, schwierigen Amoll-Concertes von Viextemp's bedeutenden Applaus hervor. Außerdem unterstützte Frä. Anna Reif noch das Concert durch beifällig aufgenommene Gesangsvorträge. — Musil-Dir. Rabede brachte am 14. Februar in seinem 8. Abonnementconcerte (Saal der Singakademie) folgende, meist hier noch nicht gehörte Werke zu Gehör: Ouverture zu Schiller's „Wilhelm Tell“ von F. Schlotmann, Ave Maria und Gesang aus „Fingal“ für Frauenchor von Johannes Brahms, Concert für Piano und Orchester (F moll) von Chopin, gespielt von Frä. Marie Wied aus Dresden, Orchesterfag: „Das Fest bei Capulet“ aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia“ von Hector Berlioz, Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards, Hymne aus dem Mittelalter von Ferd. Hiller, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, die Clavierpartie von Frä. Wied gespielt. Die Ouverture Schlotmann's ist, ohne charakteristisch und originell in der Erfindung, Harmonie und Instrumentation zu sein, ein lang ausgetragenes, aber kurzathmiges Kind seiner jüngsten Muse. Obwohl er gern einen höheren Aufschwung nehmen, aber die gelähmten Flügel lassen es nicht zu. Warum Hr. Schlotmann diese aphoristischen Toncombinations, welcher in den Blasinstrumenten arge Zumuthungen gemacht werden, eine Ouverture zu „Wilhelm Tell“ nannte, wissen wir in der That nicht zu beantworten. Wie groß und bedeutend steht gegen dieses „Wiegengind“ die wirklich packende, dramatisch wirkende Tellouverture Rossini's da. Vielleicht fühlt sich ein Musenjünger nach diesem Vortrage dazu berufen, den „Don Juan“ noch ein Mal nachzucomponiren. In den Frauenchören von J. Brahms mit Orchesterbegleitung waltet eine auf das melancholisch Erhabene hinggerichtete träumerische, religiöse Stimmung, die meist mit heiliger Andacht und tiefer Empfindung in Bach'scher Polyphonie sich in Form und Ausführung zu einem würdigen Pathos erhebt. Diese Chöre, und namentlich der zweite mit seiner schönen Horn- und Harfenbegleitung wurden sehr beifällig aufgenommen. Hiller's Gesang Heloisens ist nicht ohne Erfindung, aber auch nicht so bedeutend in Anwendung der Mittel, daß wir mehr darüber zu sagen vermöchten. Berlioz' Orchesterfag „Das Fest bei Capulet“ gehört zu den Tonwerken, welche, lange nicht genug gewürdigt, von seltener poetisch-musikalischer Inspiration Zeugniß ablegen. Großartig und originell ist dieser französische Confeher in der strahlenden Farbenpracht und dem Effectreichtum seiner geistreichen, wenn auch nicht immer formell begründeten Instrumentation. Frä. M. Wied spielte mit weiblicher Grazie, Correctheit und den feinsten Nuancen unter großem Beifall das effectreiche Chopin'sche Clavierconcert. Grobe Verstöße kamen von Seiten des Orchesters in der unendlich oft executirten Phantasie von Beethoven vor. Hr. Musil-Dir. Rabede dankt für diese seltenen Gemüthe. — Am 16. Februar hatte Wagner's „Lohengrin“ wieder ein ausverkauftes Haus aufzuweisen. — Am 25. Februar kam eine neue dreiactige komische Oper: „Prinz Carneval“ von Engel, Musikdirector und Domorganist in Merseburg, auf der Friedrich-Wilhelmsstädtischen Bühne zur Aufführung. Der Text dazu ist frei nach einer Zschokke'schen Novelle: „Die Abenteuer einer Neujahrnacht“ von Th. Shestý treffend bearbeitet, und der Componist hätte Gelegenheit gehabt, auf diesem textlichen Grunde eine wirklich komische Musik aufzubauen, um damit Seele und Zwergefall zugleich erschüttern zu können. Dies hat Hr. Engel aber nicht durchweg mit seiner Musik vermocht. Man sucht in einer komischen Oper doch mehr, als ein leicht vorüberreichendes Vergnügen. Wenigstens muß der Componist einer heutigen, epochemachenden komischen Oper so viel Geschicklichkeit und so wenig Unsterblichkeitsbünkel besitzen, als zur kunstständigen Befriedigung dieses Bedürfnisses nothwendig ist. Die Musik dieser dreiactigen Carnevalsoper, meist verständlich und gefällig, ja manchmal charakteristisch geschrieben (dies gilt vom Duett im ersten Act zwischen Prinz Julian und Mössen etc.), entbehrt im großen Ganzen doch der Erfindung neuer Gedanken und der Originalität der Gestaltung. Mit lebenswürdiger Nonchalance greift der Componist auch zuweilen über den Rhein, nach Mecklenburg oder über die Alpen, pflückt sich da und dort ein holdes Möstelein und musicirt bei fließender und mehrfach effectvoller Instrumentation in heiteren Weisen wohlgemuth fort, daß Sänger und Publicum ihre Freude haben können. Die dankbaren, nicht zu große Ansprüche machenden Besucher dieses Theaters ließen es auch nicht an Beifall und Hervorruf des

Componisten fehlen, da die Darsteller, wie die Damen Ungar und Harting und die H. Winkelmann, Lesjinski und Ulich, sich sehr bemüht waren, zur Verherrlichung dieses Werkes das möglichste Beste beizutragen. Th. Rode.

Boston. Schon früher wurde von Ihnen des hiesigen musikalischen Lebens mit Auszeichnung gedacht, und das mit Recht; denn keine Stadt Nordamerikas möchte musikalischer Seits höher stehen, als unser Boston. Eine bevorzugte, wenn nicht die erste Stelle unter den uns gebotenen musikalischen Genüssen nehmen die Kammermusik-Soiréen der H. A. Kreißmann, F. Leonhard und J. Eichberg ein. Der Erstere ist ein Sänger von Geschmack, Gefühl und ausgezeichneter Vortragsweise. Hr. Leonhard interessirte uns schon bei seinem ersten Auftreten als Clavierspieler. Er hat seitdem, in Folge stichtiger Studien und ernstesten Strebens, bedeutend gewonnen; denn auch nach geistiger Seite sind seine jetzigen Leistungen hervorragend und documentiren in Allem den intelligenten Künstler. Hr. Eichberg ist ein tüchtiger Violinspieler und besonders glücklich in der Wiedergabe des Zarten und Elegischen. Außer den Concertgebern wirkten in den vier Soiréen die H. Dreisel (Pianoforte), Mollenhauer und Wichtenthal (Violoncell), sowie der Gesangsverein „Orpheus“ mit. Wenn ich Ihnen die Programme ihrem Inhalte nach mittheile, so werden Sie dem achtungswerthen Streben der Concertgeber gewiß nicht minder Ihren Beifall zollen, als dies das hiesige gebildete Publicum thut, welches den fast durchgängig tüchtigen Leistungen eine immer größere Theilnahme entgegenbringt. Von S. Bach hörten wir Chaconne, Siciliano und eine Sonate für Pianoforte und Violine; von J. Haydn ein Trio; von Mozart Thema und Variationen aus der Fdur-Sonate für Pianoforte und Violoncell; von Beethoven: Op. 31, 47, 69, zwei Sätze aus dem Trio Op. 70; schottische Lieder und den Cyclus „An die ferne Geliebte“; von F. Schubert: Tarantella für die Violine, Trio Op. 99, Marche caractéristique Op. 121, Erlkönig und Lieder; von Spohr Adagio für die Violine; von Mendelssohn: Türkisches Schenkenlied, Lieb und Wein, Andante aus dem Violinconcert; von R. Schumann: Andante und Variationen für zwei Pianoforte und Lieder; von Chopin: Op. 22, 47 und 58; von Liszt Transcriptionen Franz'scher Lieder; Lieder von R. Franz; Gondoliera von Gade; Hymne an die Musik von Lachner; Polonaise Nr. 3 von A. Saran.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Davidoff tritt dieser Tage eine Concertreise nach Petersburg, Moskau und London an.

Man will wissen, daß die Darmstädter Oper unter Director Teuscher während der Londoner Ausstellung daselbst deutsche Opern aufzuführen gedenke; doch sind wir wol berechtigt, diese Nachricht für eine Zeitungsentee zu halten, da bekanntlich kaum ein deutsches Operninstitut unbenutzt ist, als das Darmstädter.

J. Offenbach trifft gegen das Ende des Carnevals in Wien ein und wird im Treumanntheater als Violoncellist auftreten. Sein Rücktritt von der Direction der Bouffes parisiens erfährt die mannichfachen Deutungen.

Th. Wachtel gastirt zur Zeit in Brunn.

Alois Schmitt hat sich nach Algier eingeschifft, um dort seiner Gesundheit wegen einige Zeit zu verbleiben.

In Petersburg macht ein junger Tenorist, Mikolosi, Aufsehen.

Musikfeste, Aufführungen. In dem Aschermittwochs-Concerte zu Dresden gelangte u. A. Fändel's „Alexanderfest“ nach Mozart's Bearbeitung zur Aufführung.

In dem dritten Mannesfeld'schen Abonnementconcerte zu Chemnitz wirkten A. Jaell und Kammermusik A. Bruns (Posaunist) aus Dresden mit.

Das sechste akademische Concert zu Jena am 16. d. Mts. brachte in seinem ersten Theile F. Schubert's Ebur-Symphonie, im zweiten den Liszt'schen „Prometheus“.

Das dritte Concert des kbnigl. Domchors zu Berlin brachte ein Gloria aus Palestrina's Marcellusmesse, Misericordias von Durante, Motette von Joh. Christoph Bach und die Lamentationen für Männerstimmen von Melchior Franz, sowie Vorträge am Pianoforte und auf dem Harmonichord von den H. Schlotmann und Schwanzer.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien brachte in ihrem dritten Concerte am 23. Februar R. Schumann's „Paradies und Peri“ zur Aufführung.

Am 25. März veranstaltet der von uns wiederholt erwähnte erste Violinist der Großen Oper, Georg Jacobi zu Paris, im Saal Herz unter Mitwirkung bedeutender Künstler ein großes Concert.

Die „Liebertafel“ zu Amsterdam veranstaltete am 8. d. Mts. ein Vocal- und Instrumentalconcert, in welchem u. A. ein größeres Manuscriptwerk ihres Dirigenten A. Verlyn „Der Vermählungstag“, Tongemälde in zwei Abtheilungen, zur Aufführung gelangte.

Neue und neuinscudirte Opern. Das Wiener Hofopertheater hat soeben Donizetti's „Maria di Rohan“ neu in Scene gesetzt.

Am 17. d. Mts. wurde in der Opéra comique zu Paris A. Grisar's dreiachtige Oper „Joallier de Saint-James“ beifällig aufgenommen.

Todesfälle. Am 1. März verschied in Dessau der herzogl. Kammermusikus Friedrich Grötmacher im 58. Lebensjahre, Vater der beiden Violoncellisten Friedrich und Leopold Grötmacher. Der Verstorbene hinterläßt sowohl als Künstler wie als Mensch den ausgezeichnetsten Ruf und wird von allen seinen Vorgesetzten, Kollegen und vielen Freunden tief betrauert.

Vermischtes.

Mit dem 1. d. Mts. ist die ebenso junge, als thätige Musikalienverlags-Firma Rieter-Biebermann von Winterthur nach Leipzig übergesiedelt.

Die Kammerfängerin Frau M. v. Hasselt-Warth beabsichtigt in Mannheim eine Gesangsschule zu gründen.

Frl. Emilie Genast wurde, nachdem sie kürzlich in einer Soirée

bei der Königin von Holland gesungen, mit einem kostbaren Armbande von derselben beschenkt.

Die Thätigkeit des Berliner Opernhauses beschränkte sich im vorigen Jahre auf das Neueinstudiren zweier Opern; eine Novität hat dasselbe während dieses ganzen Zeitraumes gar nicht gebracht.

In Paris unterzeichnet man jetzt eine Petition um Abschaffung der Theaterclaque.

Die „Allg. Theaterchronik“ berichtet einen schönen collegialischen Zug des italienischen Sängers Pancani. Die plötzliche Abreise Corini's von Berlin hatte die Mitglieder seiner Gesellschaft in die größte Verlegenheit gesetzt. Sgr. Pancani, der wohlhabende Tenorist, war aber kaum von der Noth seiner Landsleute in Kenntniß gesetzt worden, als er sofort die Schulden derselben, die eine namhafte Summe betrugen, bezahlte und ihnen die Mittel zur Weiterreise vorstreckte.

Die „Pariser Zeitung“ bringt eine Beschreibung des von uns in Nr. 6 d. Bdes. erwähnten Piano-Console des Pianofortefabrikanten Pape, der wir folgendes entnehmen: Das Instrument mißt nur 85 Centimeter in die Höhe und bietet den Vortheil, daß der es spielende Künstler von seinen Zuhörern gesehen werden kann, als säße er vor einem Flügel. Auch kann es überall, sogar unter einem Spiegel, placirt und nach Belieben durch eine Stagère, welche zugleich als Notenbehälter dient, erhöht werden. Die äußere Form ist neu und geschmackvoll; gefertigt ist es aus Holz, Eisen und Messing; ein besonderer Vorzug dieser Instrumente besteht noch in dem neu patentirten Hammer, der insofern ein Doppelhammer ist, als, wenn die eine Seite abgenutzt ist, die zweite mit leichter Mühe vorgebracht werden kann.

Die Musikalienhandlung von Carl Werseburger in Leipzig (Münzgasse Nr. 19) bietet eine prachtvolle *Stainer-Solange* vom Jahre 1656 zum Verkauf aus, und liegt dieselbe in genannter Handlung zur gefälligen Prüfung aus.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 55. Troisième Symphonie (Eroica). Arrangement pour le Piano à 4 mains. 2 Thlr. 15 Ngr.

Billema, R., Op. 42. Une Soirée sur l'Eau. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr.

—, Op. 45. Fleur d'espérance. Nocturne pour le Piano. 15 Ngr.

Blumner, M., Op. 8. Abraham. Oratorium in zwei Theilen. Clavierauszug.

Hieraus einzeln:

No. 7. 8. 9. 24. 25. 30. 32. 33. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Bönicke, H., Op. 10. Vier Lieder für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Bruch, M., Op. 13. Hymnus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Ausgabe für Sopran 15 Ngr.

Ausgabe für Alt 15 Ngr.

—, Op. 14. Zwei Clavierstücke (No. 1. Romanze. No. 2. Phantasiestück.) 25 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 38. Fünf Gesänge für Männerchor. 5. Heft der Lieder für Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 25. Erstes Concert (G moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Serenade für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 4 Waldhörner und Fagott. Stimmen. 4 Thlr.

Sabini, Marthe, Op. 5. Portraits musicaux. 11 Pièces de Salon pour le Piano. 1 Thlr. 20 Ngr.

Street, J., Op. 14. Zweite Symphonie (D dur) für Orchester. Partitur. 7 Thlr. 20 Ngr.

Orchesterstimmen. 10 Thlr.

Wohlfahrt, H., Clavierübungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinderclavierschule weiter zu führen. Erste Lieferung, enthaltend 136 Etuden. Zweite Auflage. 20 Ngr.

Im Verlage von C. F. KANT in Leipzig ist erschienen:

Baumfelder, F., Op. 30. Jugend-Album. 40 kl. Stücke f. Pfte. 2½ Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4 à 12½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.

Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.

Grätzmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Velle. od. Violine u. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3 22½ Ngr.

Handrock, J., Op. 24. Polonaise f. Pfte. 17½ Ngr.

—, Op. 26. Etude de Salon p. Pfte. 12½ Ngr.

—, Op. 27. Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.

—, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. 12½ Ngr.

—, Op. 31. Tarantelle. 12½ Ngr.

Knorr, J., Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. 10 Ngr.

Kullak, A., Op. 35. Repos d'Amour. Cantabile p. Pfte. 12½ Ngr.

Liszt, F., Pastorale. Schnitter-Chor aus dem entfesselten Prometheus f. Pfte. 17½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 25 Ngr.

Pfughaupt, R., Op. 10. Valse-Caprice p. Pfte. 22½ Ngr.

Von

Franz Liszt's

Symphonischen Dichtungen

sind fortwährend

Orpheus, Les Préludes, Festklänge,

Tasso und Prometheus in correcter

Abschrift, doublirte Orchesterstimmen,

vielfachen Wünschen zu entsprechen, zur leihweisen Benutzung zu erlangen durch die

Leihanstalt arrangirter Orchestermusik

von August Thümmler,

Leipzig, Königsstrasse Nr. 4.

Leipzig, den 14. März 1862.

Den dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeilzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Krausnick'sche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.

Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.

Gebrüder Hug in Zürich.

Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 11.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Weikmann & Comp. in New York.

S. Schrollenbach in Wien.

Kud. Friedlein in Warschau.

C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Zur älteren Geschichte des Clavierspiels (Schluß). — Recen-
sionen: A. Reismann, Das deutsche Lied in seiner historischen Ent-
wicklung. — Aus Paris. — Aus Wien. — Kleine Zeitung: Correspon-
denz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Zur älteren Geschichte des Clavierspiels.

Von

C. F. Weitzmann.

(Schluß.)

Von größerem Einflusse auf die Geschichte der Musik überhaupt ist das Entstehen einer gründlicheren Orgel- und Clavierschule in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts; denn Rameau, der letzte bedeutende Zögling derselben, war zugleich Reformator der französischen Oper und Gründer eines ersten und zum Theil noch heute beibehaltenen Harmoniesystems. Als das Haupt jener älteren französischen Schule des Clavierspiels ist der zu seiner Zeit sehr hochgeschätzte Hofclavierspieler Ludwig's XIV., André Chambonnières genannt, anzusehen. Nach dem Berichte eines seiner Zeitgenossen, le Gallois, soll er durch einen besondern Anschlag der Tasten so außergewöhnlich markige Töne aus dem Clavecin zu ziehen verstanden haben, daß nur sein Schüler Hurdelle es vermochte, ihm in dieser Kunst einigermaßen nahe zu kommen. Als die vorzüglichsten seiner übrigen Schüler werden noch folgende genannt: Buret, Gautier, le Bègue, d'Anglebert, Louis Couperin und François Couperin. Chambonnières starb im Jahre 1670, und aus den von ihm in Paris herausgegebenen sechs Büchern von Clavierpièces geht hervor, daß sich die ihm eigene Art des Clavierspiels bis zu Rameau hin fortgepflanzt hatte.

Der oben genannte Jean Henry d'Anglebert war ebenfalls Hofclavierspieler Ludwig's XIV. Er gab im Jahre 1689 ein Werk unter folgendem Titel heraus: Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully, mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier. Die Clavierstücke dieses Heftes, unter denen sich auch 22 Variationen über

das damals beliebte Thema der „Folies d'Espagne“ befinden, erreichen nun zwar nicht die eigenthümliche Zierlichkeit der Compositionen seines Lehrers Chambonnières, die diesen folgenden Orgelstücke dagegen sind in einem durchaus reinen und kunstvollen Style gearbeitet.

Mit den oben gleichfalls als Schüler Chambonnières' erwähnten Couperin's lernen wir eine Familie kennen, deren Glieder ihren Ruhm als bedeutende Tonkünstler und besonders als vorzügliche Clavierspieler in Frankreich noch im Anfange des 19. Jahrhunderts bewahrt hatten. François Couperin, ein Verwandter und Schüler Chambonnières', war von 1679—1698 Organist von St. Gervais. Er erwarb sich einen ausgezeichneten Ruf als Clavierlehrer, und die Strenge des Styles seiner Orgelcompositionen wurde sogar von keinem späteren französischen Organisten wieder erreicht. Der Begabteste dieser Familie, ebenfalls François Couperin genannt, erhielt den Beinamen le Grand nicht mit Unrecht; denn umgeben von oberflächlichen und geschmacklosen Consequern, wußte er sich dennoch einen eigenthümlichen, kunstreichen und brillanten Compositionsstyl zu bilden und in seinen zahlreichen Werken zu erhalten. Er wurde im Jahre 1701 Hofclavierspieler und zugleich Organist der königl. Capelle und starb 1733 im Alter von 65 Jahren. Wir besitzen von ihm vier in Paris (1713 u. ff.) herausgegebene Bücher von Clavierstücken, ferner: Les goûts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio. Paris 1717, und schließlich: L'apothéose de l'incomparable Lully. Den Claviersätzen Couperin's liegt zwar gewöhnlich der vierstimmige Satz zu Grunde, es werden in denselben die terz- und quintverwandten Tonarten der Tonica berührt; doch bildet die Oberstimme größtentheils die Hauptmelodie, und diese sowohl wie die Mittelftimmen und der Baß sind mit Vorschlägen, Trillern und anderen Verzierungen dergestalt überladen, daß die zuweilen ganz elegant und grazios auftretende Melodie dadurch stets wie eine hochtoupirte und mit einem reich gearbeiteten Spitzenschleier umhüllte Schöne erscheint.

Ein eben so berühmter Orgel- und Clavierspieler, jedoch bei Weitem nicht so schätzenswerther Componist als François Couperin, war dessen Zeitgenosse Louis Marchand. Dieser wurde 1669 zu Lyon geboren und erhielt schon in seinem 14. Jahre die Organistenstelle an der Kathedrale zu Revers. Er verweilte dort zehn Jahre, ging hierauf nach

Auxerre und sodann nach Paris, woselbst er Anfangs bei der Jesuitenkirche, endlich aber gleichzeitig noch bei fünf oder sechs anderen Kirchen die Organistenstelle erhielt. Der König gab ihm später noch das Amt eines Hoforganisten in Versailles und ernannte ihn zum Ritter des St. Michaelordens. Mit seinem Ruhme wuchs aber auch sein Stolz und sein Uebermuth und, in Genüssen aller Art schwelgend, ließ er es seiner allgemein geachteten Gattin oft an dem Nothwendigsten fehlen. Der König, welcher davon unterrichtet wurde, gab sogleich den Befehl, fortan die Hälfte von dem Gehalte Marchand's einzubehalten und seiner Gattin auszuzahlen. Bald nach der Ausführung dieses Befehles hatte Marchand in Gegenwart des ganzen Hofes die Messe zu Versailles zu spielen. Beim Agnus Dei aber verstummte die Orgel plötzlich, Marchand verließ die Kirche, und Jedermann glaubte ihn von einem ernststen Unwohlsein befallen. Nach Beendigung des Gottesdienstes fand ihn jedoch der König wohl und munter, in der Nähe des Schlosses spazieren gehend. Er fragte ihn nach der Ursache jener störenden Unterbrechung der heiligen Handlung, und Marchand erwiderte: „Sire, da meine Frau die Hälfte meines Gehaltes bezieht, so kann sie auch die Hälfte der Messe spielen!“ Der König aber nahm diese dreiste Antwort so ungnädig auf, daß sie eine längere Verbannung Marchand's aus Frankreich zur Folge hatte. Das hierauf erfolgte Zusammentreffen dieses in Frankreich einst so gefeierten Organisten mit unserem Sebastian Bach erzählt Marpurg nach dem eigenen Berichte Bach's mit folgenden Worten: „Marchand kam während seiner Verbannung aus Frankreich im Jahre 1717 nach Dresden, ließ sich vor dem Könige von Polen mit besonderem Beifall hören und war so glücklich, daß ihm ein königl. Dienst von etlichen Tausend Thalern angeboten ward. Bei der Capelle dieses Fürsten befand sich damals ein französischer Concertmeister, Namens Volumier, der entweder über das seinem Landsmann bevorstehende Glück scheel zu sehen anfang, oder von ihm zufälliger Weise indisponirt worden war. Selbiger stellte den Kammermusikern vor, wie Marchand allen deutschen Clavieristen Hohn spräche, und hielt mit ihnen Rath, wie man den Stolz dieses Goliath wenigstens etwas demüthigen könnte, wenn es nicht möglich wäre, ihn vom Hofe weg zu bringen. Auf die Versicherung, daß der Kammer- und Hoforganist in Weimar, Sebastian Bach, ein Mann wäre, der es alle Tage mit dem französischen Hoforganisten aufnehmen könnte, wenn er ihn nicht überträte, schrieb Volumier sofort nach Weimar und lud den Herrn Bach ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen und mit dem berühmten Herrn Marchand eine Lanze zu brechen. Bach kam und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne daß es Marchand wußte, in dem nächsten Concert bei Hofe als Zuhörer zugelassen. Als sich Marchand in selbigem unter Anderem mit einem vielfach veränderten französischen Liedchen hören lassen, und sowol wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste, als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr applaudirt worden war, wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, prälubirte kurz, doch mit Meistergriffen; und ehe man es sich versah, so wiederholte er das von Marchand gespielte Liedchen und veränderte es mit neuer Kunst auf eine noch nicht gehörte Art ein Duzend Mal. Marchand, der bisher allen Organisten Troß geboten hatte, mußte ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen; denn da Bach sich die Freiheit nahm, ihn zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Orgel einzuladen und ihm

zu dem Ende ein auf ein Blättchen Papier mit einem Bleistift entworfenen Thema zur Ausarbeitung aus dem Stegreife präsentirte und sich dagegen eines von ihm ausbat, so erschien der Herr Marchand so wenig auf dem erwählten Kampfplatz, daß er vielmehr für dienlich erachtet hatte, sich mit Extrapost von Dresden zu entfernen.“ Marchand kehrte nach Paris zurück, und es gelang ihm bald, hier seinen früheren Glanz von Neuem wieder herzustellen, so daß es zum guten Ton gehörte, bei ihm Clavierunterricht zu nehmen. Um aber den Wünschen der oft sehr weit von einander entfernt wohnenden Schüler nachzukommen, mietete er sich gleichzeitig 20 Wohnungen in verschiedenen Stadtvierteln und verweilte bald in der einen, bald in der anderen derselben. Trogdem er nunmehr täglich 9 bis 10 Stunden zu geben hatte, deren Preis bis zu einem Louisd'or gestiegen war; so war er dennoch nicht im Stande, mit dieser Einnahme seine verschwenderischen Ausgaben zu decken und starb 1732 deshalb im größten Elende.

Bald nach seiner Rückkehr aus Deutschland hatte Marchand in Paris wiederum den Organistendienst in mehreren Kirchen zu versehen, und jeder Zeit zog sein ausgezeichnetes Spiel hier eine große Anzahl von Zuhörern herbei. Auch der nachmals als Theoretiker und Operncomponist so berühmte Jean Philippe Rameau war aus seiner Vaterstadt Dijon nach Paris gekommen, um die Bekanntschaft dieses gefeierten Orgelspielers zu machen. Marchand empfing ihn freundlich, ertheilte ihm einige Unterrichtsstunden und vertraute ihm bald die Vertretung mehrerer seiner Organistenstellen an. Als aber der ihn als Tonsager weit überflügelnde Rameau ihm einige seiner eigenen, kunstreich gearbeiteten Orgelcompositionen mitgetheilt hatte, erweckte er durch dieselben dergestalt dessen Eifersucht, daß dieser alle Mittel anwandte, um seinen damals noch unbekannten und ganz unbemittelten Zögling wieder aus Paris zu entfernen.

An der Kirche von St. Paul war im Jahre 1727 die Organistenstelle offen geworden, und Rameau sowie der schon seit seinem achten Jahre als Clavierspieler bewunderte und gepriesene Louis Claude Daquin meldeten sich zu derselben. Marchand, welcher zum Schiedsrichter bei der deshalb eröffneten Concurrenz ernannt worden war, ertheilte aus den oben erwähnten Ursachen den Preis Daquin, der jenes Amt zwar bis zu seinem 78. Jahre ruhmvoll bekleidete, als Tonsager aber den damals mitkämpfenden Rameau gewiß nicht zu erreichen vermochte, da die von Daquin hinterlassenen, höchst oberflächlich gearbeiteten Clavier- und Orgelcompositionen durchaus keinen Vergleich mit den kunstvollen Tonsagen Rameau's auszuhalten im Stande sind. Rameau, welcher 1764 zu Paris starb, beschließt die Reihe der bedeutenderen Clavier- und Orgelspieler jener älteren französischen Schule, die übrigens im Spiele und Tonsage niemals zu einer so künstlerischen Ausbildung gelangt war, als die ihr vorangegangene italienische Schule, und noch viel weniger jemals einen Zögling aufzuweisen hatte, der einem unserer deutschen Meister in jener ernsteren Richtung nur einigermaßen nahe zu kommen im Stande gewesen wäre.

Bücher, Zeitschriften.

A. Reissmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Cassel, Vertram. 1861. Pr. 1 $\frac{1}{2}$ Thlr.

Der Fruchtbarkeit der Reissmann'schen Muse verbanke die Literatur der Musikgeschichte schon wieder einen Beitrag, dessen Werth mit der früher in Ihren Blättern besprochenen Leistung um so mehr in normalem Verhältnisse steht, als der Autor sich nicht gescheut hat, das in seinem Werke aus dem Frühjahr vorigen Jahres angewendete System der Buchmacherei als Schablone für dieses jüngste Herbst-Opus zu benutzen. Die Verwandtschaft beider Bücher wird dadurch sogar noch inniger hergestellt, daß dem Verfasser in verschiedenen Theilen seines Buches über das deutsche Lied die Schablonenarbeit nicht genügte, er vielmehr ohne Weiteres ganze, lange Stellen aus seinem früheren Buche in auffallendster Weise in das neuere übertrug.

Obgleich schon der bloße Titel der vorliegenden Arbeit, namentlich im Gegensatz zu seinem „Von Bach bis Wagner“, darauf hinweist, daß es sich hier, auch nach der Auffassung des Verfassers, um Darstellung einer besonderen Kunstform in ihrem organischen Werden und Sein, nicht aber um biographische, mit culturhistorischem, literargeschichtlichem und anderem Füllsel umfangreich gemachte Künstlerkizzen handelt; so ist doch auch hier den Lebensereignissen und der Thätigkeit Derjenigen, welche sich berufener oder unberufener Weise mit Composition oder Anfertigung von Liedern beschäftigt haben, vorwiegendes Interesse geschenkt, während die innere, eigentlich kunstgeschichtliche Umbildung und Entwicklung des deutschen Liedes nur geringe Berücksichtigung findet.

Gerade bei dem Liede zeigt sich aber das in sich Verlehrte des erwähnten Principes und die Verwerflichkeit der einzig auf Fällung der Seiten berechneten geschichtlichen Darstellungsweise; denn wenn auch bei den, ein eigentlich künstlerisches Schaffen voraussetzenden, gelehrten Tonschöpfungen das Hervortreten der Individualität des Künstlers von dem Boden der allgemeinen Kunstentwicklungsstufe, auf welcher er steht, die Auffassung der Kunstgeschichte als einer Künstlergeschichte sich schon eher erklären läßt; so ist doch eine geschichtliche Behandlung des deutschen Liedes, welches von der ursprünglichsten musikalischen Ausdrucksweise, von dem sich ewig verjüngenden Volksliede, bis zu dem auf den complicirtesten Harmonieverbindungen ruhenden Kunstliede der Neuzeit gleichsam als Angelpunct des Fortschrittes des gesamten musikalischen Geistes erscheint, ohne Darlegung der inneren Lebensgeschichte desselben durchaus verwerflich und unzulänglich. Einigermassen scheint das Gewagte seines Unternehmens auch dem Verfasser vorgeschwebt zu haben. Er sucht wenigstens in der äußeren Eintheilung seiner Darstellung den Anschein innerlichen Durchdrungenhabens des Stoffes zu geben, selbst hier aber blickt wieder eine oft gerügte Generaltendenz hervor.

Nach einer oberflächlichen Einleitung, hier und da durch lehrreiche Harmonieexplicationen für Dilettanten bereichert, ist das erste Buch der Ausbildung der Form gewidmet. Minne- und Meistergesang, Volks- und Kunstlied werden darin ihrer äußerlichen geschichtlichen Entstehung nach, ohne auch nur annähernd genügendes Eingehen auf die innere Bildung derselben, geschildert, wie man es bereits an verschiedenen Orten findet. Die literargeschichtlichen Ausführungen bei Gelegenheit der beiden ersten Themen sind höchst dürftig. Das zweite Buch, der eigentliche Kern der ganzen Arbeit, soll die weitere

Ausbildung der Form schildern; die Ueberschrift lautet: „Der unendliche Inhalt bedingt eine große Mannichfaltigkeit der Form.“ In steter äußerlich geschichtlicher Fortschreitung wird zunächst der Einfluß der Arie im Oratorium und der Oper auf das deutsche Lied darzulegen gesucht; von da geht es zum volksthümlichen Liede über, und ein Sprung von diesem führt auf den durch die neuere lyrische Dichtung erforderlichen, festen Anschluß des Liedes an das Wort. Alsdann wird die wiederum durch die neue Lyrik bedingte scenische Erweiterung und die dadurch erfolgte höchste Blüthe des deutschen Liedes erörtert, welche letztere in ihrem Abnehmen zu einseitigen Bestrebungen für Erweiterung des Liedes und zu dem sogenannten nobeln Bänkelsang führt. Erst im dritten Buche wird das deutsche Lied nach seiner kunstgeschichtlichen Seite, in seiner Beziehung zu den neueren Balladencompositionen, der übrigen Vocalmusik und der gesamten Instrumentalmusik behandelt.

Schon aus dieser allgemeinen Inhaltsangabe geht hervor, daß von genügendem Eindringen in den behandelten Stoff nicht die Rede sein kann. Am Meisten fühlen wir uns veranlaßt, die Vernachlässigung des Volksliedes und überhaupt der naturalistischen Seite des Liedes zu rügen, zumal der radicale Einfluß der Volkweisen nicht allein auf das Kunstlied, sondern auch auf die gesamte Musik anerkannt wird. Daß der Autor aber diese allgemein gebilligte und schon öfter ausgesprochene Behauptung nicht richtig aufgefaßt, erhellt aus der derselben theilweise widersprechenden Art und Weise, wie er die Entstehung des Liedes auf den alten Kirchengesang zurückführt und die darauf basirte Entwicklung durch den Minne- und Meistergesang durchzuführen sucht; während er dem eigentlichen Lebenselemente, dem im Volke selbst uranfänglich blühenden Liede, statt es als den primären Entwicklungskeim hinzustellen, nur die Wirkung einer zutretenden Kraft hinsichtlich der Fortentwicklung des der Kirchenschule entsprungenen Liedes giebt. Dieser Fehler einer schief-einseitigen Auffassung der Entstehung des Liedes geht durch das ganze Buch und tritt an verschiedenen Orten in consequenter Anwendung und deswegen irreführend hervor. So namentlich, was das Verhältniß des Liedes zum Wort anbelangt. Das innige Anlehn der Dichtung und Musik bei der Entstehung des Volksliedes, die Verschmelzung beider bei dem Heranwachsen desselben ist dem Verfasser, der das Lied, als ein absolutes, auf todt Reliquien zurückführen will, natürlich fremd. Daher seine abschreckende Behauptung: die musikalische Entwicklung des Liedes sei erst möglich gewesen, nachdem Vers und Sprache zur todt Form verknöchert seien. Ferner führt die gerügte Auffassung im Bunde mit dem Princip der Künstlergeschichte eine falsche Darstellung des Verhältnisses des Volksliedes zum Kunstlied durch die Behauptung herbei: „Wie das Künstlergemüth veredeltes, reicheres Volksgemüth sei, so sei das Kunstlied veredeltes, reicheres Volkslied.“ Wenn wir auch die schärfere Sichtung des Stoffes von Seiten des Künstlers zugeben wollen, so scheint uns doch eine solche Beurtheilung des Volksliedes nur aus arger Unkenntniß desselben erklärlich. Auch die vagen, abgeschmackten Eintheilungen des volksthümlichen Liedes, wie sie im zweiten Capitel des dritten Buches gegeben werden, deuten darauf hin.

Dem Kunstliede ist eine um so größere Aufmerksamkeit gewidmet. Alle, welche man irgendwie als Componisten oder Compositeure von Liedern aufzählen kann, werden biographisch-artistisch beleuchtet. Die Ausführung über die neueren Meisterfänger des Kunstliedes sind zum großen Theil

aus dem älteren Buche herübergetragen. Die literarischen Ergüsse, wie sie bei Verührung der Dichter, deren Gedichte componirt, vorgebracht werden, sind auch hier sehr mäßig und zeugen von einer gleichen generellen Bildung. Einzelne neuere bedeutende Liedercomponisten, wie Weber, sind nicht erschöpfend behandelt. Spohr ist ganz vergessen. Ich kann aber auf das Detail hier nicht eingehen.

X.

Aus Paris.

Die zweite Vorstellung der neuen Oper von Gounod hat soeben stattgefunden. Der Ruf, welchen Gounod hier, wie auch im Auslande genießt, hatte die Erwartungen aufs Höchste gesteigert; man hoffte, der Componist der „Sappho“ und des „Faust“, der Repräsentant der jüngeren französischen Schule — wie man ihn hier nennt — würde durch ein großartiges Werk die Berechtigung seiner Richtung glänzend bewähren; er würde, mit einem Worte, Dank seinem Talent, Das vollbringen, was Berlioz bisher vergeblich angestrebt hat. Schon der Titel der Oper ließ auf etwas Außerordentliches schließen; der Orient verhiess, sich in seiner ganzen Pracht dem Publicum zu erschließen; der alte Orden der Freimaurer hatte sogar seine geheimnißvollen Pforten erschlossen und die Perspective in die erste Zeit seiner Gründung eröffnet. Welche Momente boten sich nicht für musikalische Gestaltung, für musikalisches Colorit dar! Selten ist aber auch einer Oper ein glänzender Erfolg so sicher verheißen worden, als der „Königin von Saba“. Um so härter war die Enttäuschung nach der ersten Aufführung. Das Publicum hatte, wenn auch keine Antipathien, doch so wenige Zeichen von Befriedigung gegeben, daß Gounod am nächsten Tage voller Verzweiflung den Minister um die Zurücknahme der Partitur angehen wollte. So sagte man wenigstens. Die zweite Vorstellung lieferte ein ähnliches Resultat; eine wohlorganisirte Clique that ihr Möglichstes, das Publicum zu Beifallsbezeugungen fortzureißen. Vergeblich; nur bei einigen Stellen, unter Anderem bei einem hübschen Dialog zweier Frauenschöre, äußerte dasselbe ein lebhaftes Interesse. Der bei anderen Nummern gespendete Beifall galt sichlich nur den Darstellern, denn der Name Gounod oder l'auteur wurde — wie es hier gebräuchlich ist — nie vernommen. Kurz, die Oper ist gefallen, und zwar hart gefallen. Wäre sie wenigstens ausgepiffen worden, wie der „Lannhäuser“, so könnte man auf eine ähnliche Parteinahme schließen. Sie ist aber gewissermaßen mit Beifall gestürzt, und das ist die härteste Niederlage.

Der Gegenstand des Gedichtes ist einer Legende entlehnt, welche Gérard de Nerval in seinen Reisen im Oriente erzählt; eine Legende, die sich an den Besuch der Königin von Saba bei dem König Salomon zur Zeit des Tempelbaues knüpft und zugleich den Ursprung des Freimaurerordens berührt; denn das berühmte Bauwerk sollte von Aboniram erdacht und ausgeführt sein, einem mysteriösen Wesen, dem Abkömmling eines göttlichen Geschlechtes und Führer des Maurervolkes, welches er von Tyrus zum Behufe des Tempelbaues mitgebracht hatte. Der Gang der Handlung ist kürzlich folgender.

Die Königin von Saba, Balkis, ist in Jerusalem angekommen, Salomon hat sie kaum gesehen, als er sich in sie verliebt und ihr Krone und Hand anträgt. Die Königin willigt

ein und giebt ihm als Unterpfand einen Ring. Da wird ihr auf Befehl des Königs Aboniram vorgestellt. Die Königin bezeugt dem Künstler eine leidenschaftliche Bewunderung und bedauert, dies nicht in Anwesenheit seiner Gehülfen thun zu können. Dieser Wunsch ist leicht zu erfüllen, sagt Aboniram, steigt auf die Terrasse des Tempels; zeichnet mit der Hand das mystische Zeichen T in die Luft, und alsbald strömen von allen Seiten zahllose Werkleute mit ihren verschiedenen Bannern herbei. Diese übernatürliche Macht des Künstlers steigert die Bewunderung der Königin bis zur heftigsten Liebe. Sie wird natürlich wieder geliebt. Ein Ereigniß führt die gegenseitige Entdeckung des Geheimnisses herbei. Aboniram war nämlich mit dem Gusse eines großen Werkes, des ehernen Meers, beschäftigt, als ihn der König abrief, um ihn der Königin vorzustellen. Da treten ihm drei Arbeiter in den Weg, nichtsnutzige Gesellen, welche das Prädicat „Meister“ von ihm verlangen, ohne dazu berechtigt zu sein. Auf seine Weigerung beschließen jene, sich zu rächen, und zerstören den Guss. Verzweifelt kommt Aboniram zur Königin, er will die Schmach nicht überleben. Die Königin beklagt ihn und enthilft ihm ihre Leidenschaft; jener seinerseits entdeckt ihr, daß er durch seine Geburt ihrer Liebe würdig sei. In diesem Augenblick erhält er die Nachricht, daß das zerstörte Werk durch die Hülfe der Feuergeister (Djinn) wiederhergestellt und mithin sein Ruhm in neuem Glanze strahle. Die Königin beschließt, mit ihm zu fliehen, muß aber dazu den Ring, welchen sie Salomon gegeben, wieder haben. In einer großen Oper ist Alles möglich; ein narkotisches Mittel, in den Becher des Königs gegossen, versenkt diesen in Schlaf, und damit ist das Ziel erreicht.

Eine wilde Schlucht am Cedronfluß ist zum Rendez-vous bestimmt. Aboniram findet sich zuerst ein, um mit der Königin aus Israel zu fliehen. Während er den Weg beim Leuchten der Fackel sucht, sieht er plötzlich jene drei Gesellen vor sich, noch ein Mal fordern sie den Titel „Meister“; und da er ihn wieder verweigert, so ermorden sie ihn. Als die Königin anlangt, findet sie nur einen Leichnam.

So widersinnig das Buch im Ganzen ist, so bot es doch dem Künstler einige glückliche Momente dar. Gounod hat sie nicht benutzt und nicht benutzen können. Die Musik zeigt nur zu deutlich, daß seine Phantasie erschöpft ist. Ein großer Theil der Partie und Motive ist Meyerbeer entlehnt, oder erinnert wenigstens an den Meyerbeer'schen Styl auffallend, Accente von Rossini finden sich auch vor; und Das, was ihm eigenthümlich gehört, sind meistens Gemeinplätze, die zu abgehört sind, als daß sie reizen könnten. Gounod hat dazu das alte, gebundene Recitativ wieder hervorgeholt und angewandt, wodurch der Styl über alle Maßen monoton wird. Manche gute Ansätze finden sich zwar in einzelnen Chorpharten, aber gerade diese zeugen von der Schwäche oder Erschöpfung des Künstlers. Die Oper ist zu reich ausgestattet, als daß sie sobald vom Repertoire verschwinden sollte; überdies giebt es darin viel zu tanzen, und das genügt einem großen Theile des hiesigen Opernpublicums. Der Künstler freilich, fürcht ich, hat mit ihr seine Laufbahn geschlossen.

E. S.

Aus Wien.

Endlich hat das Unternehmen historischer Concerte auch bei uns Wurzel gefaßt. Obgleich verspätet, ist der Gedanke

eines musikgeschichtlichen Cultus in praxi auch hier That geworden. Unsere Musikvereins-Gesellschaft hat in diesem bildungsgeschichtlich so hochwichtigen Punkte die lobenswerthe Initiative ergriffen. Sie gab zwei Concerte solcher Art. Ihrem Beispiele ist F. A. Zellner, Redacteur der hier erscheinenden „Blätter für Musik“, mit einer gleichen Anzahl ähnlicher Unternehmungen gefolgt. Ohne Frage bezeichnet das Inslebentreten so weittragender Gedanken den seit Jahren bedeutsamsten künstlerischen Fortschritt, das folgenreichste Ergebniss aller je an hiesiger Stelle kundgewordenen musikalischen Bestrebungen. Die Programme boten nach beiden Seiten hin viel Anregendes.

In den historischen Concerten des Musikvereins stand das chorisch-polyphone Element der ein- und mehrstimmigen Kammermusik älterer Zeit gleichberechtigt zur Seite. Zellner's Programm gab hingegen dem mehrstimmigen und virtuosen concertlichen Instrumentalsatz der ältesten, alten und neueren die erste, dem gesanglich Homophonen aller dieser Epochen die zweite, dem Chorischen engster Bedeutung hingegen die dritte, verhältnismässig am Spärlichsten bedachte Stelle. Das Programm des Musikvereins ging, alles seit Haydn Erschaffene mit rückichtsloser Strenge ausschliessend, gesanglich nur bis zu Antonio Votti († 1740), bezüglich des Instrumentalsatzes hingegen bis zu F. Boccherini († 1806). Zellner zog, nach beiden Richtungen hin besehen, ungleich weitere Kreise. Bis in die Minnesängerzeit der deutschen und romanischen Völkerschaften zurückgreifend, dagegen Umgang nehmend von der durch unsere Singvereine vorzugsweise gepflegten antikirchlichen Musik, gab Zellner's Programm in kräftig bezeichnenden Umrissen die Hauptmerkmale fast aller weltlich musikalischen Stylarten bis auf Robert Schumann, ja sogar bis auf A. Rubinstein. Diesem ohne Frage reichbegabten, doch bis jetzt noch nirgends bahnbrechend hervorgetretenen, jungen Componisten ist hier aber wol in doppelter Beziehung eine ganz unverdiente Ehrenstelle geworden. Ein Mal schon deshalb, weil ja auch in diesem Programme ein ebenso fester Wall gegen die neuesten, durch Thaten höchster Bedeutung hervorragenden deutschen und außerdeutschen Meister gezogen worden. Es sind diese für uns mit den Collectivnamen Wagner und Liszt nach einer, und Berlioz nach anderer Seite hin genügend scharf bezeichnet. Allein Rubinstein, über dessen künstlerisches Wirken auch ob der Zersplitterung seines Talentes nach so vielen Richtungen, und ob des in ihm noch gewaltig gährenden Dämons der Vielschreiberei vorzüglich noch kein endgültig abschließendes Urtheil möglich, war auch aus einem anderen Grunde hier nicht an passender Stelle. Blieben ja aus Zellner's Programm, neben den Neu-deutschen, auch die sogenannten Classico-Romantiker so gut wie ausgeschlossen, indem C. M. v. Weber nur mit einer wenig sagenden Operarie, Spohr und Marschner hingegen gar nicht, Mendelssohn endlich sowie auch Schubert nur mit Kleinigkeiten vertreten waren. Welches Recht hat nun ein noch so begabter Sprosse, wie eben Rubinstein, gegenüber so durchgebildeter und kunstgeschichtlich bedeutsamer Meisterschaft, wie dieselbe in den eben beispielsweise angedeuteten Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern Beethoven's zu Tage liegt?

Was den aus älterer Zeit dargebotenen Stoff betrifft, so gab sowohl das Programm des Musikvereins, als das Zellner'sche eine bestimmte Seite, ja mehrere derselben im Sinne geistvoller Ergänzung wieder. Dort Chöre von Palestrina (Adoramus), Vittoria (Popule meus), Melchior Frand

(Doppelchor), Schütz „Ehre sei Dir, Christe“, H. Isaac „Jusspruch, ich muß dich lassen“, A. Votti „Spirito di Dio“, Rameau (Sopran solo mit Chor aus der Oper: „Castor und Pollux“), endlich Orlando Lasso (Lied von der Martinsgans). Hier ein altfranzösisches Weihnachtslied für Sopran solo mit Chor voll der mildesten Töne; eine reizende, vierstimmig gesetzte Vilanella von Baldasare Donati; eine mildsüße Troubadourweise von Thibaut; ein duftiges Minnelied für Tenor und Harfe von Wolfenstein; Einzelgesänge für Alt von A. Scarlatti, J. B. Stuck und Rameau, denen das Gepräge der Anmuth in jedem Zuge aufgebrüht ist; endlich die kernige Arie des Lucifer aus Händel's Dracönum: „la resurrezione“. So weit die Vertretung des gesanglichen Elementes der älteren Zeit. Nur Gluck, der große Prophet des mächtigen Umschwunges im Musikdrama, war in den Concerten der Musikvereins-Gesellschaft ganz und gar nicht, bei Zellner hingegen nicht bezeichnend genug hingestellt. Eine an sich noch so schwungvolle Bravourarie, wie jene für Sopran mit Chor aus dem „Orpheus“, zeigt wol — wie alles Gluck'sche — den großen musikalischen Erfinder, doch nirgends den bedeutendsten aller Dramaturgen, den Propheten Richard Wagner's, die hervorragendste Seite dieses Großmeisters aller Künstlercharaktere unter den Operncomponisten früherer Zeit. So weit das nach beiden Seiten hin dargebotene Gesangliche der älteren Musikperiode. Hier wie dort Lichtseiten neben Schwächen, wie dies nun eben bei ersten Versuchen nicht anders möglich.

Anlangend die instrumentale Seite der Antike, hat die Musikvereins-Gesellschaft ein ohne Widerrede reichhaltigeres, Zellner hingegen ein entschieden gewählteres Programm gegeben. Dort war z. B. Corelli durch zwei breit ausgeführte Werke, D. Scarlatti durch drei Clavierstücke sehr ungleichen Gehaltes, Händel aber im Baß und Vogen nur mit dem bekanntesten seiner Clavierconcerte, jenem in F dur, vertreten. Auf Seb. Bach entfiel allerdings in den historischen Concerten der Musikvereins-Gesellschaft eine bedeutendere Ziffer, denn in jenen Zellner's. Dort die herrliche A dur-Sonate für Clavier und Geige, und ein in jedem Zuge wunderwärdiges Violinconcert mit Begleitung des Streichorchesters; hier freilich nur der erste Satz der Passacaglia mit leider zwei Mal begangener Pinweglassungssünde der diesem Prachtstücke angeschlossenen Fuge. Allein, welch eine Gedankenwelt liegt schon in diesem Einleitungssatz! Diese Sünde möge also dahingehen, sowie auch die sonst entschieden zu mißbilligende Thatfache, daß man beiderseits vollständigen Umgang von Seb. Bach's hier noch minder, denn seine orchestrale und orgel- wie claviermäßige Dichtweise, bekannt gewordenen Vocalmusik genommen. Es ist dies ein Feld, auf dem Seb. Bach als gleich sieghafter Heldengeist dagestanden, wie auf instrumentalem Boden. Seine Cantaten, Messen, Motetten und noch kleineren Kirchenmusiken verdienen dasselbe nachdrucksvolle Einstehen, wie seine Clavier- und Orgelmusik. Die Familie Bach war in den Musikvereinsconcerten durch je eine That gezeichnet, und zwar jeder der Söhne Seb. Bach's durch eine Sonate. Das in dieser Beziehung dargebotene wies jedoch mehr Spielfülle und äußerliche Geschmacksfeinheit, denn eigentlichen Gedankenkern und wirklich beseelten Formenreichtum. Ueberhaupt ist es ein Mißliches, für die Werke eines so allgewaltigen Geistes, wie Seb. Bach, eine passende, seiner Zeit und der ihr unmittelbar gefolgten Epoche ebenbürtige Umgebung und Genossenschaft zu finden. Selbst Händel dürfte, Angesichts solcher geistigen Anschauung und Lebens-

frische, wie selbe dem alten Thomaner Cantor eigen gewesen, eine sehr schwere Feuerprobe zu bestehen haben. Um wie viel mehr die denn doch ihrem lehrenden Urbilde weit nachstehende, unmittelbare Nachkommenschaft des Großmeisters Seb. Bach. Zellner's Programm ging über diesen primitiven Bach-Nachwuchs tactvoll hinweg, brachte aber an dessen Stelle eine wahrhafte Perle der Bach'schen Vorzeit. Es war dies eine

in alles Mark bringende Phantasie mit angeschlossener prachtvoller Fuge von dem hundert Jahre früher aufgetauchten Ahn und — sieht man auf Gedankenschwung, Seeleninnigkeit und thematische Arbeitsfülle — ächten Geistesverwandten Bach's. Ich meine hiermit den Altmeister Dietrich Buxtehude.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 19. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 6. März, brachte von größeren Instrumentalwerken Symphonie in G dur von Jos. Haydn und Beethoven's Pastoral-Symphonie, deren Ausführung eine vollendete genannt zu werden verdiente, wenn nicht zum Deisteren in auffallend störender Weise die wie mit Pegasusflügeln voraneilenden Violinen zu Schwankungen im Tempo Veranlassung gegeben hätten. Außerdem wurde uns aus Gluck's „Orpheus und Eurydice“ Furientanz und Reigen seliger Geister vorgeführt, an sich eine Musik von gewaltigem Ausdruck und großer Wirkung, hier jedoch als aus dem scenischen Zusammenhang gerissenes Bruchstück von weniger Eindringlichkeit. — Die Solovorträge für Violine (Gesang blieb dies Mal ausgeschlossen) waren durch Frn. J. de Monasterio aus Madrid vertreten. Derselbe spielte ein Concert und „Adios a la Alhambra“ eigener Composition und zeigte sich in doppelter Hinsicht, als ausübender Künstler und Componist, namentlich aber nach ersterer Beziehung von durchaus vortheilhafter und beachtenswerther Seite. Ausgerüstet mit einer sauberen und glänzenden Technik, vereinigt Fr. Monasterio mit schönem Ton und seltener Reinheit des Spiels, auch in den schwierigsten Passagen, Leidenschaft, Eleganz und Anmuth des Vortrags. Es darf freilich nicht verschwiegen werden, daß der junge Künstler bei seinen eigenen Compositionen recht eigentlich in seinem Elemente zu schwimmen schien, und läßt es sich demnach kaum mit einiger Sicherheit bestimmen, bis zu welchem Grade derselbe auch ernsteren Aufgaben geistig gewachsen sein dürfte. Die Compositionen bieten Ansprechendes im gefälligen Gewande einer mitunter effectvollen Instrumentation und sind im Uebrigen nicht besser, aber auch nicht schlechter, als ein großer Theil unserer Virtuosenstücke, die ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie dem Violinkünstler Anerkennung seiner Leistungen verschafft. Fr. Monasterio erntete den lebhaftesten Beifall, und ward ihm nach seinem zweiten Vortrag, den er auf Verlangen mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit wiederholte, die Auszeichnung des Hervorrufs zu Theil.

R. Leipzig. Dem zehnten Concert des Musikvereins „Euterpe“, welches am 11. März stattfand, gebührt unter allen größeren Musikaufführungen dieser Saison ohne Widerrede eine bevorzugte Stelle. Es brachte drei der Neuzeit angehörende Werke und wurde eröffnet mit einer Composition des 137. Psalm für Solo, Chor und Orchester von G. Vierling, einem Werke, das, auf classischem Alter fußend, doch in Rücksicht des Ausdrucks und der orchestralen Hilfsmittel den Anforderungen der Gegenwart Rechnung trägt. Das Werk bekundet, wie andere uns bekannt gewordene kirchliche Tonwerke dieses Componisten, solides Wollen und gediegenes Können und wurde unter der exacten Leitung des Confectors in durchaus befriedigender Weise ausgeführt und vom Publicum mit lauter Anerkennung aufgenommen. Fr. Schnorr v. Carolsfeld sang das Tenorsolo mit künstlerischer Hingebung, was auf den günstigen Gesamteindruck wesentlich influirte. An den Psalm schloß sich „Die Flucht nach Egypten“, biblische Legende für Solo, Chor und Orchester von F. Berlioz. Das idyllisch-liebliche Werk, welches wir im Euterpesaale zum ersten Male hörten, fand nach instrumentaler und vocaler Seite unter Musik-Dir. v. Bronsart's Direction eine prächtige und wirkungsvolle Ausführung und erlangte ebenfalls beifällige Aufnahme. Fr. v. Carolsfeld sang die Solopartie vollendet schön und auch die Chöre, ausgeführt von den Gesangsvereinen Ossian, Arion und anderen kunstgeübten Dilettanten, leisteten sehr Anerkennens-

werthes. Liszt's „Faustsymphonie“ für Solo, Chor und Orchester, in drei Charakterbildern (Faust, Gretchen und Mephistopheles) füllte den zweiten Theil. So weit wir bisher Gelegenheit hatten, Liszt's größere Instrumentalschöpfungen zu hören, möchten wir die in colossalen Dimensionen ausgeführte Faustsymphonie für dasjenige seiner Werke erklären, in welchem die thematisch-charakteristische Gestaltung und die nach frappanter Wahrheit des Ausdrucks strebende tonlich-teristische Combination einen bedeutungsvollen Höhepunkt erklommen hat. Es muß einer anderweiten ästhetisch-kritischen Auseinandersetzung an der Hand der Partitur (bei Julius Schubert in Leipzig erschienen) vorbehalten bleiben, den musikalischen Inhalt dieses ganz bedeutenden Tonwerkes ins Klare zu setzen. Es war nothwendig geboten, zur Darstellung des hochbedeutenden Inhaltes die Kunstmittel in ihrem ganzen Umfange zur Anwendung zu bringen. Hieraus erklären sich die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche technischer Seite zu überwinden sind, und verdienen Angesichts dieser die Leistungen des Orchesters die aufrichtigste Anerkennung, sowie nicht minder der Ausbau und Tüchtigkeit des wackeren Dirigenten aufs Lobendste zu gedenken ist. Frau Dr. Kohl aus Weimar executirte in gebieterischer Weise die Harfenpartie, Fr. Organist Höppner führte die Partie des Harmoniums aus. Das Werk kam zu durchschlagender Anerkennung, die sicherlich mit jeder neuen Aufführung an solidem Terrain gewinnen wird.

Wien. Es war kein Wunder, ja sogar ein entschieden unkünstlerischer Griff unserer Hofoperntheater-Regie, Mendelssohn's Liebespiel „Die Heimkehr“, erst jetzt zu bringen. Vor etwa drei Jahren wäre ein solches Beginnen — Angesichts der Sachlage unserer Musikzustände — noch ganz am Orte gewesen. Damals war Mendelssohn's Stern für Süddeutschlands Auge noch im Steigen. Kenner und Laien waren eines Sinnes im Jubel über den Meister und seine Werke. Damals konnte und durfte man ungeschont Alles bieten, was der — freilich auch spät genug — zum Lieblinge der Wiener erkorene Tonbildner je geschaffen. Wäre nun die Gabe hoch- oder minder bedeutend gewesen, gleichviel. Wien hätte zu jener Zeit alles Mendelssohn'sche mit gleich gehobener Stimmung dahingenommen, folglich auch des geliebten Meisters frühes Jugend- und Gelegenheitswerk „Die Heimkehr aus der Fremde.“ Anders stehen bezüglich Mendelssohn's die Dinge heutzutage. Sein Stern befindet sich auch hier, wie überall, im Sinken. So kann es nicht verwundern, daß des einstigen Jüngers schwacher, nur einem engeren Freundeskreise geweihter Versuch, zumal auf einem der Künstlernatur Mendelssohn's so fern liegenden Gebiete, gleich der Opernbühne, hier — wie überall — nur einen kühlen Erfolg geerntet. An Lebensfülle der Darstellung fehlte es hier wahrlich nicht. Jeder hierbei Betheilte war gefänglich, sprachlich und mimisch an seiner ganz rechten Stelle. Die mit dieser Novität abwechselnd vorgeführten älteren Bekannten, Mozart's „Schauspieldirector“ und Schubert's „Häuslicher Krieg“, erwiesen jedes Mal ihre stiegende Zugkraft über jene Mendelssohn'sche Halbheit. Diese letztere dürfte daher wol schwerlich ein stehender Artikel unseres ohnehin sehr dünn besäeten Operettenselbes bleiben. — Ueber Gounod's „Faust“ hat Ihre „Zeitschrift“ schon mehrfach und eingehend gesprochen. Ich beschränke mich daher — fast Wort für Wort mit jenem in den Nummern 12, 13, 17 und 18 des vorigen Jahrganges abgegebenen Spruche übereinstimmend — lediglich auf die Darlegung der in unseren Räumen bereits ziemlich festgestellten Erfolgsfrage. Ich meines Theils sehe in dem Textbuche eine der frivolisten, geistlosesten Caricaturen der höchsten, in Goethe's „Faust“ zu Tage liegenden Interessen; kurz, eine mir bis jetzt unerhörte Blasphemie der

größten deutschen Dichter- und Weltthät. Dasselbe gilt von jenem Zug für Zug ungünstigen Ekticismus dieser Gounod'schen Allermusik, dieses buntschiedigen Tonpopanzes von All und Jedem, was je die alte, neue und neueste Zeit an Gutem, Bedeutsamem und Verwerflichem geboren. Je bedeutender das Talent, welches ganz unleugbar aus der Art einer solchen Zusammenstellung offenbar wird, um so sträflicher ist die jeden Unbefangenen höchst widerwärtig berührende Gefinnungs- und Charakterlosigkeit, jenes bodenlos Unkünstlerische bei so viel angeborenem und angebildetem Zeuge zum höchst schöpferischen Musikmenschen. Streng genommen, hat nur der vierte Act dieser Oper nicht etwa gepackt oder gezündet, sondern höchstens eine auf schwacher Grundlage ruhende Spannung der bei der bis jetzt erlebten, fünfmaligen Vorstellung der in Rede stehenden Mache versammelten, dichtgedrängten Hörerschaft erweckt. Der Beifall galt vorwiegend der wahrhaft glanzvollen Ausstattung und allen bei der Wiedergabe dieses Gounod'schen Werkes Theilhabenden. Ueber die Frage: ob Gounod's „Faust“ zu einer Repertoireoper unserer Bühne sich emporarbeiten dürfte, ist zur Stunde noch Nichts festzustellen. Jedenfalls ist es schade um die auf das Studium eines solchen Machwerkes verwendete Zeit und Mühe. Unser deutscher und fremdländischer Opernschatz ist so reich, Dasjenige hingegen, was unserer Residenz von demselben dargeboten wird, so lüdenhaft, daß uns schwer nach Besserem — sei es aus grauer Vergangenheit oder aus lebensfrischer Gegenwart — hätte gegriffen werden können. Als sogenanntes Cassastück denn doch — musikalisch genommen — eine theils viel zu fleißige und zu wenig ohrenschneidende, theils zu weit ausgespinnene, ja oft sogar entschieden langweilige Arbeit, als Tonwerk von höherem Belange hingegen zu musikalisch, ja styllos, schillert Gounod's Oper zwischen zwei Polen irrlichtartig umher.

Darmstadt. Der Tenorist Niemann hat soeben eine Reihe von Gastvorstellungen an hiesigem Hoftheater gegeben, deren Erfolge hinsichtlich des Urtheils des Publicums sehr verschiedenartig waren. Er trat auf im „Rienzi“, „Cortez“, „T troubadour“, „Faust“ und „Lannhäuser“. Seine gelungenste Leistung war unserer Ansicht nach die des „Rienzi“, welcher Vorstellung, wie bereits in Ihrem Blatte gemeldet, Richard Wagner, welcher mit seinen Verleger Schott von Mainz gekommen war und vom Publicum mit dreimaligem Hoch empfangen wurde, beistand. Die besondere Disposition der in ihrer Bedeutung anerkannten Stimme, die der kräftigen Natur Niemann's entsprechende Repräsentation des Tribunen, die außerordentlich klare und wohlthuende Aussprache wirkten zusammen zu einer Vollkommenheit der Darstellung, wie sie selbst die jüngsten Lichatschelschen Leistungen nicht erreichten. Auch als Lannhäuser und Cortez bewährte sich Niemann als ausgezeichnete Kraft auf dem Gebiete des Heldentensors. Wir vermissen jedoch in diesen Darstellungen die Klarheit der Aussprache und die volle Disposition der Stimme. Hinreichend war die Steigerung des Ausdruckes bei dem Sängerkrieg auf der Wartburg, sowie die Erzählung im dritten Acte des „Lannhäuser“ und die Schlussscene im zweiten Act des „Cortez“. Weniger hervorragend waren die beiden anderen Darstellungen. Syrische Ausdrucksfähigkeit liegt, wie es scheint, der Natur Niemann's fern, und führte ihn diese negative Seite seiner Künstlerwirksamkeit im „Faust“ zum gewöhnlichsten Tremoloeffect.

Meiningen. Am 2. März ging „Figaros Hochzeit“ über unsere Bühne; die Partien der Susanne und der Gräfin befanden sich in den Händen von Frau Förster und Frä. Berghaus. Wir wollen über Erstere noch kein entschiedenes Urtheil fällen, da es schien, als wäre das Studium der Rolle bei ihr noch nicht zum Abschluß gebracht. Im Gegensatz dazu fanden wir in der Darstellung der Gräfin (Frä. Berghaus) eine vortreffliche Leistung. Alle guten Eigenschaften, die wir an der jungen Künstlerin in den Rollen der Bertha („Prophet“), Venus („Lannhäuser“) u. s. w. anerkennen Gelegenheit fanden, traten hier ebenfalls hervor. In den beiden Arien kamen die verschiedenen feinen Stimmungen durch verständnißvolle Auffassung entsprechend zu Tage, wie sich auch in den übrigen Theilen der Oper die Künstlerin keinen Moment entgehen ließ, ihr schönes Darstellungstalent mit der zu der Rolle gehörigen Noblesse, Grazie und Leidenschaft, musikalischen Sicherheit und feinem Geschmac in überraschender Weise darzuthun.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Bürde-Mey hat sich zur Kräftigung ihrer Gesundheit nach dem Süden der Schweiz begeben und wird einige Zeit am Genfer See verbringen.

Eine Nachricht der „Monde musical“, daß Liszt in Paris angekommen sei und die Absicht habe, um in den Pasdeloup'schen Concerten sich hören zu lassen, müssen wir zu den zahlreichen Fabeln zählen, mit welchen die Zeitungen ihre Leser zu unterhalten beliebten.

Der Theaterdirector Tescher ist mit dem Maschinisten Brandt im Auftrage des Großherzogs von Hessen-Darmstadt nach Paris gereist, um Gounod's „Rienzi“ für die Darmstädter Bühne zu kapern. Bekanntlich war diese auch das erste deutsche Theater, welches „Faust und Margarethe“ vorführte.

Nabich ist von London in Paris angekommen, um dort im Saal Herz zu concertiren.

In Copenhagen debutirte ein mit glänzenden Stimmmitteln ausgerüsteter Tenorist, Namens Nyrop.

Musikfeste, Aufführungen. Das vierte Concert des Rich. Müller'schen Vereins in Leipzig brachte am 7. d. Mts. vor eingeladenen Zuhörern Spohr's „Symne an die heilige Cecilia“, „Gesang der Geister über den Wassern“ von Hiller, zwei Quartetten von Rob. Schumann und den Hirtenschor aus „Rosamunde“ von F. Schubert. Den zweiten Theil bildete die große Scene aus dem „Fliegenden Holländer“, den dritten „Erlkönigs Tochter“ von Gade.

Das achte Museums-Concert in Frankfurt a. M. enthielt F. Schubert's E-dur-Symphonie, die Briefarie der Donna Anna (Frau Michaeli), dreistimmiger Frauenchor aus Cherubini's „Blanche de Provence“ und Mendelssohn's Musik zum „Sommerstraum“.

Es ist nicht uninteressant, die Pariser Concertprogramme zu verfolgen; denn sie documentiren am Besten den neuerwachten guten Geist, den anzuerkennen wir in jüngster Zeit verschiedene Male Anlaß genommen. So enthielt eine von einem Hrn. Julien Sauzay am 24. vor. Mts. veranstaltete Soirée folgendes Programm: Quintett für Streichinstrumente von Mozart, Sonate D-dur für Pianoforte und Violine von Beethoven, Ouverture und Chaconne von Bach in einer Bearbeitung von Saint-Saëns, Andante, Thema und Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mozart, erster Satz des fünften Concertes von Baillot, Streichquartett von Haydn, Walzer und Mazurka von Chopin, für Violine, Violoncell und Pianoforte bearbeitet von Franckomme.

Neue und neuereinspielte Opern. D. S. Engel's „Prinz Carneval“ hat bis jetzt am Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater zu Berlin vier Wiederholungen erlebt.

Todesfälle. Am 8. d. Mts. starb in Meiningen der Liedercomponist Andreas Böllner.

In London starb Mrs. Bradshaw, früher als Miss Tree eine gefeierte Sängerin der englischen Oper.

Vermischtes.

Der am 13. Februar in Muskau verstorbene Dichter Leopold Schefer war, was Vielen unbekannt sein dürfte, ein tüchtiger Orgelspieler, wie er auch eine ziemlich Anzahl Ouverturen, Symphonien und Claviercompositionen verfaßt hat.

Auf dem Programme des letzten Conservatoriums-Concertes las man unter Anderem: l'Ouverture de Jubel (Jubelouverture) de Weber.

In Madrid der Blättern ist das Verlangen ausgesprochen, auch ein Mal Mozart's „Don Juan“ aufzuführen; man sucht das Publicum gleichzeitig über den Componisten und sein Werk zu belehren.

Rossini hat ein Gedicht „Der Seidenwurm“ in Musik gesetzt; die Composition wird massenhaft zum Besten der armen Seidenweber in Lyon verkauft.

Berichtigung.

In Nr. 9 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (28. Februar 1862) findet sich ein Bericht (unterzeichnet Paolo) über die Schiller-Ouverture des Hrn. Capellmeister Dr. Rietz, welche der Referent in den Symphonieconcerten der königl. sächs. musikalischen Capelle gehört haben will. Das Musikstück war allerdings in das Programm des fünften Concertes aufgenommen worden, ist aber auf Wunsch des Hrn. Componisten dies Mal nicht zur Ausführung gekommen: es wurde dafür die Euryanthen-Ouverture gespielt.

Dresden, den 6. März 1862.

G. Forkert, M. Fürstenau, R. Fiebert, H. Fiebert, J. Mühlmann, königl. sächs. Kammermusiker und Mitglieder des Gesamtdirectoriums der Symphonieconcerte.

Die Musikalienhandlung von Carl Merseburger in Leipzig (Pillniggasse Nr. 19) bietet eine prachtvolle **Stainer-Sologeige** vom Jahre 1656 zum Verkauf aus, und liegt dieselbe in genannter Handlung zur gefälligen Prüfung aus.

Bei dem königl. Hoforchester in Hannover wird ein erster **Flötist** gesucht. — Darauf Reflectirende wollen sich bei der königl. Hoftheater-Intendantur direct melden.

In der herzoglichen Hofcapelle zu Ballenstedt ist die Stelle eines als Solo- und Orchester-Bläser gewandten **Waldhornisten** zu besetzen. Derselbe müßte zugleich befähigt sein, im Orchester als Violoncellist mitzuwirken, und können sich hierzu qualifizierte Bewerber wegen Mittheilung der näheren Bedingungen an den herzogl. Anhalt-Bernburgischen Capellmeister B. Klauß in Ballenstedt wenden.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 24. April d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den HH. Musik-Dir. Dr. Hauptmann, Musik-Dir. und Organist Richter, Capell-M. C. Reinecke, Dr. R. Papperitz, Professor Moscheles, L. Plaidy, E. F. Wenzel, Concert-M. F. David, Concert-M. R. Dreyschock, Ch. Davidoff (Violoncell), F. Herrmann, E. Röntgen, Professor Gütze, Dr. F. Brendel und Mr. Vitale.

Das Honorar für den gesamten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in 1/4 jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1862.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Conservatorium für Musik in Dresden

(Landhausstr. 6, II).

Protector: S. k. H. Kronprinz Albert von Sachsen. Ehrenverstände: S. k. H. Prinz Georg, Herzog zu Sachsen, S. H. Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha etc. Directorium: k. Capell-M. Dr. J. Rietz, F. Pudor. Lehrer: Prof. E. Leonhard (Piano, Ensemble-, Orchesterspiel); H. Döring (Piano); k. Kammermusk. Rühlmann (Piano, Harmonie, Geschichte der Musik); Musik-Dir. Reichel (Composition); k. Capell-M. Dr. Rietz (Composition); k. Concert-M. Lauterbach, k. Kammermusc. Hüllweck, Böhr (Violine); k. Kammervirtuos E. A. Kummer (Violoncello); k. Kammermusk. Keyl (Contrabass); Hofopernsänger Risse (Gesang); Hofschauspieler Heine (Declamation); Sprachlehrer Muralto (Italienisch); Organist Merkel (Orgel); Musik-Dir. Pfretzschner (Chorgesang); k. Kammermusc. Fürstenau, Fiebert, Lauterbach, Herr, Lorenz, Queisser (Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete). — Anfang des neuen Cursus am 1. April 1862. — Honorar für den gesamten Unterricht 100 Thlr. jährlich. — Die Statuten sind gratis zu beziehen durch den Director Pudor, welcher jede nähere Auskunft ertheilt und die Anmeldungen entgegennimmt.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Demnächst erscheint im unterzeichneten Verlage mit Eigenthumsrecht:

Friedrich Kiel,

Requiem für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung, Op. 20, in Partitur, Auflagestimmen und Clavierauszug.

C. F. Peters, Bureau de Musique
in Leipzig und Berlin.

Musikalien-Leihanstalt

für arrangirte Orchestermusik

von **August Thümmeler** in Leipzig.

Hiermit beehre ich mich anzuzeigen, dass der *fünfte Nachtrag* zu den Katalogen meiner Anstalt erschienen und nebst dem vorausgegangenen *Hauptkatalog* und *Nachträgen* auf frankirte Bestellung oder durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen ist.

August Thümmeler.

Leipzig, den 21. März 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes mit 20 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

N^o 12.

Sechshundfünfzigster Band.

Verantwortliche Buch- & Musik. (R. Bahn) in Berlin.
H. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrollenbach in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Moritz in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8. — Aus Wien (Schluß). — Antireplik. —
Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

Robert Schumann schreibt in seinem „neue Bahnen“ überschriebenen musikalischen Testamente und Schwanengesänge (Band 89 Nr. 18 dieser Zeitung vom 28. October 1853), daß er bei dem Aufschwunge, den die Musik in der letzten Zeit genommen, schon immer gedacht habe, „es würde und müsse einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, Einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helten Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeisterten zutragenden Lehrer (Eduard Marxsen) gebildet in den schwierigsten Sätzen der Kunst. Er trug auch im Äußeren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: Das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehllagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwol (da?) eine tiefe Gesangs-melodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur, von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Clavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend von andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entspringen schienen.“

„Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte

leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blide in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“

Als habe sich Schumann zu dieser begeisterten (hier nur in ihren wesentlichen Aussprüchen wiedergegebenen) Prophezeiung und frohen Botschaft gleichsam als ein zweiter Johannes der Täufer berufen und gedrängt gefühlt, ruft er zum Schluß, in Vorahnung, daß er selbst seinen Zauberstab bald abzugeben bestimmt sei, dem getreuen Häuflein seiner Jünger zu: „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!“

Und wie wurde das neue Johannes-Evangelium aufgenommen?

Die damals noch kleine Schumann'sche Gemeinde war freudig überrascht und glaubte; das übrige musikalische Publicum, Conservative wie Fortschrittspartei, zuckte ungläubig die Achsel und spottete. Und als dann Ende Februar 1854 die Trauerbotschaft aus Düsseldorf einlief, als später die sieben Fugetten Op. 126 erschienen und schon Spuren von Schumann's Geistesumnachtung zeigten, da schüttelten auch viele Schumannianer den Kopf. Endlich — es war wol gegen die Mitte von 1854 — erschienen die ersten Werke von Johannes Brahms. Welch Staunen, Stutzen und Verdrüßen erregten diese in der Ausführung so schwierigen, in der Form so klaren, ihrem Inhalte nach so neuen, bald einfach großen, bald berserkermäßig colossalen, bald dämonisch wilden Erstlings-schöpfungen; man kam Anfangs nicht recht zur Befinnung, zumal der junge Vulcan auf ein Mal sogleich sechs Cyklopenstücke (darunter drei Sonaten) herausgeschleudert hatte, jede von durchaus verschiedenem Charakter. Kaum aber hatte man sich etwas gesammelt, so erfolgte gegen Ende desselben Jahres ein zweiter, kleinerer Ausbruch. Neues Staunen, denn schon war Brahms in eine andere Phase getreten, auf das himmelhoch Jauchzen war Betrübnis bis zum Tode gefolgt. Und so haben wir, denen eine res severa ein wahres Gaudium ist und die wir durch harte Schalen hindurch zum innersten Kern zu bringen uns gewöhnt haben, bis zu dem soeben erschienenen neuesten Werke, dem Sextette für Streichinstrumente Op. 18, nicht aufgehört, zu staunen, an jedem neuen Werke erwartend, daß es dem vorhergehenden wenigstens ähnlich sein werde, und immer durch seine völlige Verschiedenheit von Neuem über-

rascht, mit immer steigender Bewunderung die seltsamen Bahnen dieses neu aufgegangenen, stets klarer und herrlicher leuchtenden Gestirns am musikalischen Himmel verfolgend.

Ja diese Werke sind neu, kühn, groß und schön, aber schwer, schwer aufzufassen und schwer auszuführen; die erste Sonate namentlich ist fast so schwierig, wie der erste Satz von Beethoven's Hammerclavier-Sonate, an deren Hauptthema ihr Anfangsthema auch erinnert, in der Vollgriffigkeit geht sie sogar noch darüber hinaus. Brahms läßt sich bei seinen doppelten Contrapuncten, seinen canonisch oder in der Gegenbewegung geführten Nachahmungen meistens nicht an den beiden einfachen Stimmen genügen; er setzt denselben, wenn es irgend angeht, noch die Terz, Quint oder Octave hinzu und muthet uns nebenbei noch zu, zwei Octaven tiefer einen Orgelpunct anzuschlagen. Diese Verbindung der alten contrapunctischen Kunst mit der neuesten Vollgriffigkeit ist es, was die Brahms'schen zweihändigen Clavier-Sachen so schwer macht und ihrer weiteren Verbreitung hinderlich ist. Wenn es wirklich in Deutschland einige Hundert Musiker und Kunstfreunde geben sollte, die drei Brahms'sche Sonaten und das Scherzo bewältigen könnten, so haben sicherlich von diesen Wenigen noch nicht die Hälfte die Lust, in eine zugleich geistig so schwere Musik tief genug einzudringen, um sie mit dem richtigen Verständniß vortragen zu können, und so ist es gekommen, daß diese Schätze bisher dem Publicum so gut wie unbekannt geblieben sind. Die Liederhefte bieten zwar keine Schwierigkeit der Ausführung, erfordern aber immer einen feinen Clavierspieler und einen gebildeten, tief empfindenden Sänger, also ein Duo, das nicht gar zu häufig anzutreffen ist. Und wenn endlich die zuletzt erschienenen Orchester- und Chorsachen bisher noch nicht die ihnen gebührende Anerkennung gefunden haben, trotz ihres Melodienreizes, ihrer durchweg klaren Form und Arbeit und ihrer nicht allzu schweren Ausführbarkeit, so kann ich mir dies Räthsel nur dadurch erklären, daß die Mehrzahl der verschiedenen Zuhörerschaften (publica) durch den Schlenkerian der Concertdirectionen gewöhnt ist, nur diejenigen Werke durch Beifall zu ehren, für welche ihnen das Verständniß durch Jahre lang wiederholte Aufführung bereits vollständig aufgegangen ist. Habe ich doch selbst ein Mal dem Fiasco einer ersten Aufführung von Schumann's „Manfred“ und Joachim's Overture zu „Heinrich IV.“ beigewohnt. Es thäte wirklich Noth, zur Hebung dieser Calamität ein Mittel zu erfinden, das es möglich machte, das erste Mal ein neues Werk gleich zum zwanzigsten Male aufzuführen. Nebenbei mag freilich die Neuheit der Brahms'schen Musik und die Neuheit seines Namens (denn ein Concertpublicum beklatscht so leicht nicht das Werk eines noch unberühmten Meisters, man könnte sich ja blamiren!) der sofort durchschlagenden Wirkung hinderlich sein, und endlich ist noch die leidige Zersplitterung des musikalischen Deutschlands mit daran Schuld. Die Welf! die Waiblingen! ertönt der Schlachtruf, und die zwischen den kämpfenden Parteien die Mitte haltende Schumann'sche Fahne kommt dabei ins Gedränge. Gott bessere es! Ich aber, der ich ebenfalls zur Schumann'schen Fahne geschworen, will in zwischen ruhig den Ausspruch der endgültig entscheidenden Richter in „Zeit“ erwarten (irre ich, so irre ich wenigstens in guter Gesellschaft), will nicht polemisch werden, vielmehr dafür dankbar sein, daß mir Freund Brendel in seiner Zeitung zu meinen zeitweiligen Herzenserleichterungen ein willkommenes Plätzchen eingeräumt hat, und jetzt ohne weitere Umschweife die flüchtige Besprechung der Brahms'schen Werke beginnen. Wenn ich dabei auf manche, in den ersten Clavierwerken unter-

gelaufenen Ueberschreitungen der Schönheitslinie und in den Liedern auf verschiedene Declamationsfehler einen verhältnißmäßig vielleicht zu schweren Accent lege; so geschieht dies lebiglich, um darzuthun, daß ich, trotz aller Verehrung des jungen Meisters, für dessen Mängel und Ueberschwänglichkeiten immer noch Auge und Ohr offen behalten habe, für Fehler, die Brahms jetzt ebenso gewiß erkannt haben wird, als er sie bereits in seinen letzten Werken vermieden hat.

Johannes Brahms, in Hamburg am 7. Mai 1833 geboren, hat bisher Folgendes veröffentlicht:

- Op. 1. Sonate C dur für das Pianoforte, Joseph Joachim zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. 1854.
- Op. 2. Sonate Fis moll für das Pianoforte, Frau Clara Schumann verehrend zugeeignet. Ebendasselbst. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. 1854.
- Op. 3. Sechs Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianofortebegleitung, Bettina v. Arnim gewidmet. Ebendasselbst. Pr. 20 Ngr. 1854.
- Op. 4. Scherzo Es moll, seinem Freunde Ernst Ferdinand Wenzel zugeeignet. Pr. 20 Ngr. Im gleichen Verlage und Jahre.
- Op. 5. Sonate F moll, der Frau Gräfin Ida v. Hohen- thal, geb. Gräfin v. Scherr- Thos zugeignet. Leipzig, Bartholf Senff. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. 1854.
- Op. 6. Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenor- stimme mit Begleitung des Pianoforte, den Frä. Luise und Minna Japha zugeeignet. Eben- dasselbst. Pr. 1 Thlr. 1854.
- Op. 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Beglei- tung des Pianoforte, Albert Dietrich gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Ngr. 1854.
- Op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ebendasselbst. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. 1854.
- Op. 9. Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann, Frau Clara Schu- mann zugeeignet. Ebendasselbst. Pr. 25 Ngr. 1854.
- Mondnacht von Eichendorff in den „Album- blättern“, unter 8 Liedern von Joachim u. Erstes Heft. Cassel, Wiegand. Pr. 1 Thlr. 1854.
- Op. 10. Balladen für das Pianoforte, Julius D. Grimm gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr. 1856.
- Op. 11. Serenade D dur für großes Orchester. Eben- dasselbst. Pr. Partitur 5 Thlr. 15 Ngr., Stim- men 7 Thlr., vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 2 Thlr. 15 Ngr. 1861.
- Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester oder Orgelbegleitung. Winterthur, Rieter-Vie- dermann. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr., einzelne Quartett- und Chorstimmen à 1½ Ngr., Clavierauszug 15 Ngr., Orgel- stimme 5 Ngr. 1861.
- Op. 13. Begräbnißgesang für Chor und Blasinstrumente. Ebendasselbst. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr., Chorstimmen einzeln à 1¼ Ngr., Cla- vierauszug 22½ Ngr. 1861.

- Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, Rieter-Viedermann. Pr. 1 Thlr. 1861.
- Op. 15. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Winterthur, Rieter-Viedermann. Pr. mit Orchester 7 Thlr., für die Pianostimme allein 2 Thlr. 10 Ngr. 1861.
- Op. 16. Serenade für kleines Orchester (Blasinstrumente, Violon, Violoncell und Bässe). Bonn, Simrock. Pr. Partitur 14 Francs, Orchesterstimmen 18 Francs, vierhändiger Clavierauszug 9 Francs, Violine einzeln 2½ Francs, Violoncell und Bässe 3 Francs. 1861.
- Op. 17. Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe. Bonn, Simrock. Pr. Partitur mit Clavierauszug 4 Francs, Harfe und zwei Hörner 3 Francs, Singstimmen 2 Francs. 1861.
- Op. 18. Sextett für zwei Violinen, zwei Violon und zwei Violoncell. Bonn, Simrock. Pr. Partitur 9 Francs, Stimmen 9 Francs, vierhändiger Clavierauszug 9 Francs. 1862.


Robert Schumann, als er den Brahms'schen Empfehlungsbrief schrieb, scheint — aus Gründen, die hier aufzählen zu weit führen würde — von den oben aufgezählten Werken nur Op. 1—6 und vielleicht Einzelnes aus Op. 7 und 10 gekannt zu haben; nebenbei freilich erwähnt er noch einige andere bisher noch nicht erschienene, wie die Streichquartette und Duos für Piano und Violine.

So verschieden diese Werke ihrem Charakter nach sind, und so gering ihre Anzahl ist, so lassen sich darin doch schon verschiedene Phasen und Perioden, oder wenigstens mehrere Gruppen von verwandtem Typus unterscheiden. Die letzten Werke, Op. 11 bis 18 verhalten sich wie klarer Wein zu dem gährenden Moste der Op. 1 bis 6; zwischen beiden bilden Op. 7 bis 10 eine Uebergangsgruppe von unbestimmterer, schwankender Färbung.

Von den Werken der ersten Periode ist die E dur-Sonate Op. 1 die kühnste und stürmischste. Der Bau dieser Sonate, und zunächst ihres ersten Satzes (auf einen ersten Theil, welcher wiederholt wird, folgt der Durchführungstheil und eine Reprise des ersten Theiles, abgeschlossen durch eine längere Coda) bietet zwar für das Verständniß keine Schwierigkeit dar, desto mehr aber die thematische Arbeit, welche Brahms nicht bloß im Durchführungstheile, sondern fast unterbrochen vom Anfang bis zum Schlusse anwendet.

Versuchen wir es, uns die Brahms'sche thematische Arbeit an dem ersten Satze der E dur-Sonate so klar zu machen, wie es ohne umfassende Notenbeispiele möglich ist.

Auf das in E dur frisch und kühn angestimmte Haupt-

thema A:  folgt ein mildes zweites (B) in A moll:



mit zwei Sequenzen, die bis zur Undecime d hinauf und von hier wieder herabsteigen; das dritte Hauptthema C schwankt in wehmüthigen Klageklängen zwischen Aeolisch und Phrygisch:

pp una corda



Diese Hauptthemas A B und C werden nun in ihre einzelnen Motive zerlegt und jedes dieser kleineren Motive oder Motivtheile wieder zu anderen, meist sequenzmäßig fortgeführten, Combinationen verwendet.

So werden aus Thema A folgende, der größeren Deutlichkeit wegen auf die Tonart desselben übertragenen, Motive gebildet:



die Umkehrungen:



und die freieren Gestaltungen und Variationen:



u. s. w.

Ferner aus dem Thema B:



u. s. w.

und endlich aus Thema C:



u. s. w.

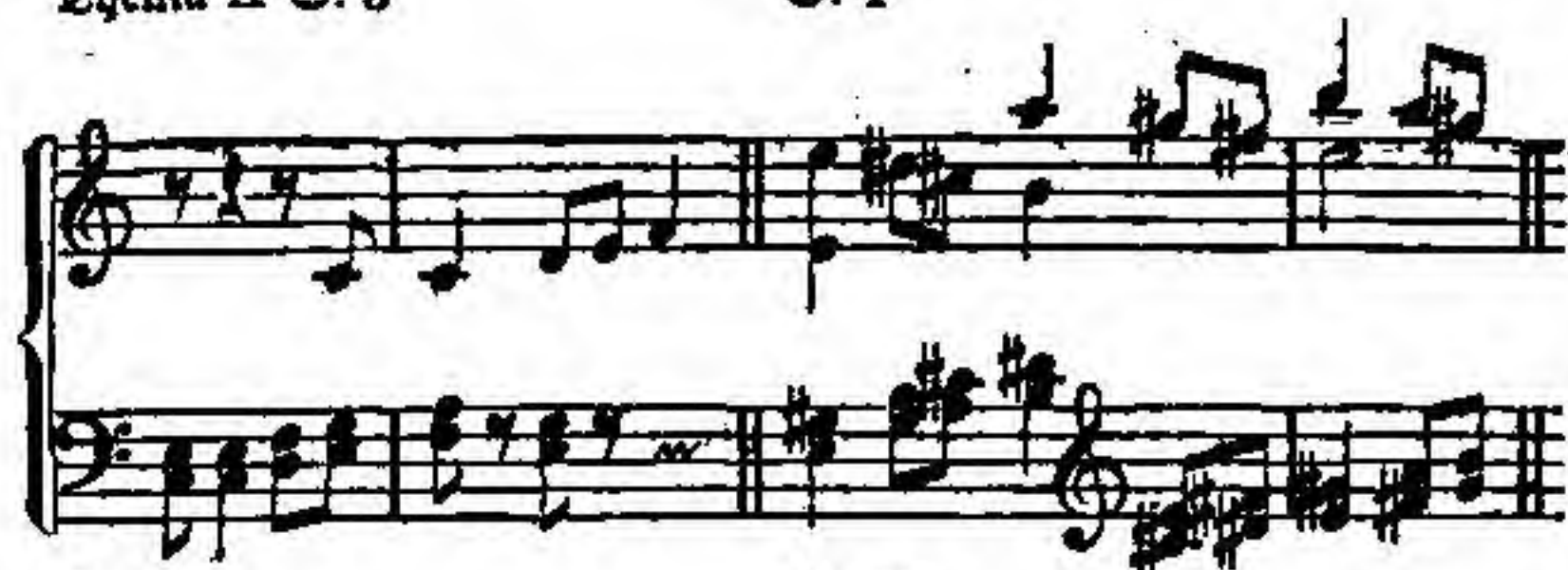
Mitunter wird ein Thema zwischen anderen Noten versteckt, gleichsam nur angedeutet, so Thema B in dem Satze:



Von den vielen canonischen und contrapunctischen Gebilden mögen hier nachfolgende in vereinfachter Gestalt einen Platz finden:

Thema A S. 3

S. 4



S. 8

S. 12



Thema B S. 8

Thema C S. 6



S. 11



S. 11

Thema C und A S. 6



Thema A und B S. 7



u. f. w.

Man sieht, es ist die alte thematische Kunst Haydn-Beethoven's, die auch Brahms anwendet, und dennoch macht seine Arbeit einen von jener durchaus verschiedenen Eindruck. Durch das Aufsteigen der Imitationen bis zur Septime, Nonne, Undecime erhalten dieselben einen seltsamen Charakter, die doppelten Contrapuncte werden durch Hinzufügung von Füllstimmen wuchtig und wulstig, aber verlieren wenigstens jene durchsichtige Leichtigkeit, die doch einmal der Natur der Arabesken allein angemessen ist; und da Brahms schon die natürlichsten und gefälligsten seiner thematischen Verschlingungen im ersten Theile anbringt, so muß er im Durchführungstheile, um die hier erforderliche Steigerung herauszubringen, oft zu gezwungenen und rauen Tonverbindungen seine Zuflucht nehmen. So hat er namentlich in den Durchführungen Seite 7 wiederholt die Schönheitslinie überschritten, und so ist es gekommen, daß er in seinem ersten Sonatensatz ein zwar großartiges und originelles, aber überladenes Bild voll greller Contraste geliefert hat.

Das darauf folgende Andante (E moll $2/4$) lehnt uns durch erhabene Einfachheit wieder vollständig mit ihm aus. Es sind Variationen über das altdeutsche Minnelied „Blau, blau Blümlein“, deren erste sich durch überraschende Harmoniefolgen auszeichnet, während die zweite uns durch einen prächtigen doppelten Contrapunct, die dritte durch eine zum Melodie führenden Basses hinzu erfundene innige Cantilene, und die Coda durch sinnige canonische Föhrung anzieht.

Der dritte Satz, Scherzo (Allegro molto e con fuoco, E moll $3/4$) und Trio (più mosso, E dur $3/4$), ist das Wildeste, was Brahms geschrieben. Nur auf kurze Zeit durch einen in die Mitte des Scherzos eingeschobenen kleinen Nebensatz von sanfterem Humor unterbrochen, stürmt er in brausender, grau-siger, immer wilderer Jagd fort, feroce, strepitoso, und hierzu bildet das kaum weniger stürmische Trio nur dadurch eine Art von Gegensatz, daß es melodischer und weniger dämonisch als das Scherzo ist. [In diesem Scherzo hat Brahms die

Tonfolge  als Hauptmotiv bearbeitet, eine Tonfolge, die für seine späteren Melodien fast die Bedeutung eines Merzeichens besitzt; denn eine große Anzahl derselben, so verschiedenen Charakters sie sonst sind, enthalten diesen Gang oder dessen Umkehrungen als Motivtheil. In ähnlicher Weise hat Beethoven in seinen ersten Sonaten die aufsteigende Quarte als Anfang seiner Haupt- und Nebenthemas geliebt.]

Das rondoartige Finale (Allegro con fuoco, E dur, $3/8$ und $6/8$) ist wieder rein menschlich, aber darum nicht weniger ausgelassener. Hier pulst unbändiges Jugendfeuer in den von Kraft und Gesundheit strotzenden Adern. Ganz besonders fest und verwegen nehmen sich die kühnen Septimen- und Nonenaccorde und die von der None bis zur Terzdecime sich ver steigenden Nachahmungen auf Seite 24 aus, und die trotzigen Durchführungen des dritten (nordischen?) Hauptmotifs Seite 27. [Wollte man sich Ems wegwünschen, so wäre es der, für einen Contrapunctisten wie Brahms, doch wol schon zu wohlfeile doppelte Contrapunct auf der dritten und vierten Reihe der letzten Seite.]

Junger Most gebehrt sich mitunter ganz absonderlich, um so absonderlicher, je edler und feuriger das Gewächs.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Wien.

(Schluß.)

Was nun die unserer Zeit nächststehende Halbvergangenheit und vollends Gegenwart betrifft, so war diese — wie bemerkt — aus dem historischen Concertprogramme der Musikvereins-Gesellschaft vollständig getilgt. Das hier vollbrachte Wagniß des Sprunges von Händel und Bach auf Boccherini blieb wirkungslos, und zwar nicht allein ob des Umgehens so vieler organisch nothwendiger Mittelglieder, sondern auch deshalb, weil das als Schlußstück gebrachte Boccherini'sche Quintett für Streichinstrumente in der That Nichts mehr denn eine geschickte, fließende Schablonenarbeit herauszustellen im Stande gewesen. Zellner gab in dieser Hinsicht quantitativ ohne Vergleich Ergiebigeres, wenn auch nur in einigen Punkten Stichhaltiges. In letztgenannte Reihe zählt die viersätzig, an feinen Zügen der Gesangsföhrung, Harmonik und Rhythmik reichhaltige D moll-Sonate für Clavier

und Geige von Tartini; ferner ein reizvolles kleines Clavierstück von Domenico Scarlatti; das letzte unvollendet gebliebene Streichquartett J. Haydn's; endlich der vom Concertgeber sehr wirksam für das Harmonium eingerichtete und einen der glücklichsten Nachahmer Spohr's in das entschieden günstigste Licht stellende Adagio aus dem B moll-Streichquintette D. slow's. Dies die Lichtseiten des Zellner'schen Programmes bezüglich der Vertretung des neueren Tongeistes. Dagegen waren sowohl die beiden Schlusssätze des oft gehörten Haydn'schen Ddur-Quartetts eben so überwundenes Klangzeug, wie die sattfam gehörte A dur-Arie des Sextus aus „Titus“, und wie das Andante mit dem Menuet aus dem E moll-Trio (Op. 1, Nr. 3) Beethoven's. Zellner's zweites Concert hat — wie bemerkt — Vater Haydn entschieden wirksamer hingestellt. Mozart war mit dem Rondo seiner vierhändigen C dur-Sonate zwar nach einer Seite hin richtig gezeichnet. Es war dies die virtuosenhaft-elegante, allerdings eigenthümlich genug hervortretende, seine Geschmacksrichtung des Meisters. Daß indeß noch ganz andere Seiten aus Mozart's Werken zu erschließen, weiß Jeder. Ein bisher noch unaufgeführtes Bruchstück aus einem handschriftlichen Quintette für Oboe, drei Hörner und Fagott von Beethoven war als Neuheit anziehend. Da jedoch das ganze Werk diesen Tonrichter bloß mit ertöbten, nämlich mit ausschließend von Haydn und Mozart her überkommenen Worten reden läßt; so war mit dem Erdenzen des genannten Fragmentes eben so wenig gewonnen, wie mit der Vertretung dieses so vielseitigen Genies durch das zahme dritte Claviertrio aus seinem ersten Werke. C. M. v. Weber mit einer sehr schwächlichen Sopranarie aus „Sylvana“ hinstellen, heißt wider sein Bestes schändlich verfahren, das er — abgesehen von der Oper — im ein- und mehrstimmigen Liede, in der Clavier- und selbst Kirchenmusik gewirkt. Eben so heißt es sich gegen so mannichfach dehnbare Künstlernaturen, wie Schubert, Mendelssohn und Schumann arg verführen, wenn man Ersteren nur durch ein einziges Lied, den Zweiten bloß durch ein kleines Clavierstück, den Dritten lediglich durch ein vom Flügel begleitetes Gesangsquartett vertreten will, sei auch jede der dargereichten Gaben eine wahre Perle ihrer Art, wie es denn von „Kriegers Ahnung“, vom ersten „Liede ohne Worte“ aus dem dritten Hefte, und von dem mit den Worten: „Daß Ihr steht in Liebesglut“ beginnenden Bruchstücke aus dem „spanischen Liederspiele“ mit vollem Rechte behauptet werden kann.

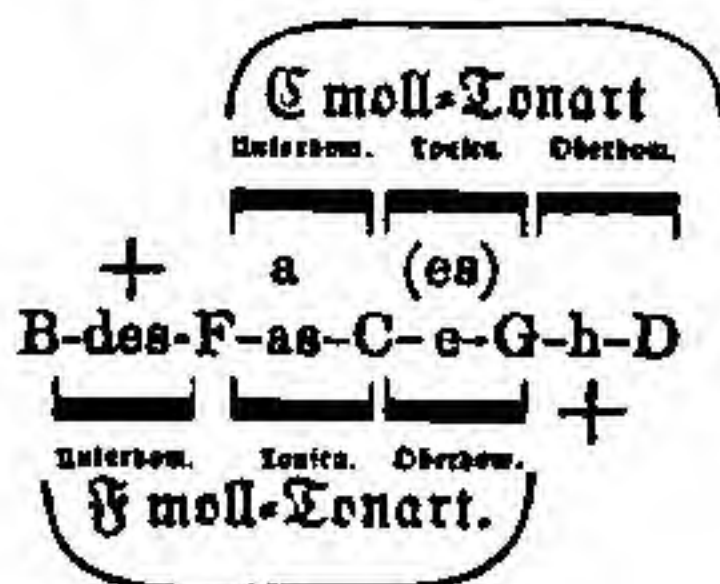
Ueber den ausführenden Theil des eben durchspröchenen Stoffes kann und darf ich kurz sein. Hier wie dort haben fast dieselben Einzelkräfte gewirkt. Auch ist die Leistungsfähigkeit der Hervorragenden aus dieser Reihe dem Leserkreise der „Neuen Zeitschrift“ bereits aus früheren Berichten meiner Feder bekannt. Endlich läßt das Ergebnis dieses Theiles meiner Besprechung in der Hauptsache auf unbedingte Anerkennung hinaus. Es wird daher genügen, bezüglich dieses Punctes die Namen: Herbed (Dirigent der Chorleistungen des Musikvereins), das Herbed'sche Streichorchester und den Singverein, ferner das Hellmesberger'sche Quartett, endlich die H. Dachs, Dessoff und Eppstein auf einer, den akademischen Gesangsverein mit seinem strebsamen Dirigenten, Hrn. Weinwurm und — nebst den bereits erwähnten H. Hellmesberger, Dachs und Eppstein — noch die H. Dreyschod, Walter, Mayerhofer, Boczed und Zamorra und mehrere der ausserwähltesten Glieder unserer Hofoperncapelle, endlich unsere weitaus trefflichste, intelligenteste

Kirchen- und Oratoriensängerin Frau Ida Flatz auf anderer Seite als vollgültige Bürgen für eine durchweg gelungene Leistung zu nennen. Ein nachdruckvolleres Betonen erheischt an dieser Stelle das nicht bloß technisch vollkommen stoffkundige, sondern eben so geistvolle Spiel L. A. Zellner's auf dem klanglich ungemein wirksamen Harmonium, diesem ganz eigenartig ergreifenden Pastarde von Phosphorharmonika und Orgel. Zellner wußte auch auf diesem Felde sowohl als Solist, wie als Begleiter seinen ganz gewiegten Künstlermann zu stellen. Der Eindruck seines nach jeder Richtung musterhaften Spieles war — anlangend den Darstellungstheil — entschieden der nachhaltigste. Bedenklich war an den in Zellner's Concerten hindgewordenen Leistungen nur der widerlich gezeirte Vortrag der Sopransoli durch ein zufällig hier durchreisendes Frä. Bestvali aus Paris auf einer, und durch Frä. Gabriele Krauß auf anderer Seite. Dieser letztgenannten Sängerin unserer Hofoper ist zwar mit gutem Grunde ein seltener Fleiß und eine angeborene Festigkeit im sogenannten Treffen nachzurühmen; doch entbehrt ihre schon vom Hause aus unschön, weil gepreßt, klingende Stimme aller Schulung. Sie ist theils wegen dieses künstlerischen Erziehungsmangels, theils aus dem Grunde überangestrebter Bühnenthätigkeit, der heillosen Unart des Schreiens und des Tremolirens ganz zum Opfer gefallen. Frä. Bestvali ist eine neufranzösische Sängerin im schlechtesten Sinne. In wiefern nun eine solche Kraft oder Unkraft die Berechtigung zum Vortrage antiker und moderner guter Musik mitbringe, beantwortet sich nach Vorgeschicktem von selbst.

Antireplik.

Herr Hob. Geper stellt in seinem Buche, wie er in der Replik der Nr. 10 Ihrer Zeitschrift citirt, den Accord des F gis H auf, anhebend, daß darin G nach gis, D nach des „durchgehen“; er sagt sodann, daß dieser Accord auch enharmonisch als des F as ces genommen werden könnte. Ich will über die hier waltenden untergeordneten theoretischen Bedenken (den Umstand betreffend, daß dem Worte „auch“ und der ganzen Darlegung zu Folge jener Accord mit des-gis-H als nächstliegende Form gelte und der Accord mit des-as-ces danach erst in Betracht komme) nicht weiter aus einander setzen, sondern mich nur an den ersten Accord halten. Derselbe ist in des-F-as ein Dreiklang; ich habe von H dabei ganz abgesehen, weil dieser Ton Nichts damit zu thun hat, ob as oder gis zu dem des stehen müsse. Ich habe das Buch des Hrn. Geper nicht mehr zur Hand, um sehen zu können, ob der Accord mit des-gis als „Durchgangsaccord“ ausdrücklich dargestellt worden sei. So viel ich mich erinnere, werden an jener Stelle die festen Accorde, nicht die zufälligen abgehandelt. Aber gesetzt auch, daß das Letztere geschehen sein sollte, so würde dennoch as näher liegen als gis, selbst wenn die Auflösung der F dur $\frac{3}{4}$ -Accord wäre; warum sollte nicht ein Durchgangston lieber in näher, als in fern gelegener Schreibweise gegeben werden? Unsystematisch würde des-gis also in jedem Falle sein. Aber man kann außerdem auch nicht des F gis H aufstellen und sagen, „dieser“ Accord sei „auch“ des F as ces zu schreiben. Denn jener ist nie und nimmer „dieser“, und dieser nicht jener Accord. — Von eis eis gis H und des F as ces kann man sagen, sie seien die gleichen Accorde in enharmonisch verschiedener Schrift. — Hr. Geper wird zugeben, daß seinem in Rede stehenden Accord, des F gis H,

der Accord F A his dis genau, entspricht, ebenso auch es G ais cis, C E fisis ais. Ich frage die Musiker und Theoretiker, welche dieses lesen: ob diese Accorde systematisch sind? oder, wenn man sie als zufällige Durchgangsaccorde ansehen will: ob das enharmonische Abbild von F A his dis der Septimen-Accord F A C es, das von es G ais cis der Septimen-Accord es G B des, und das von C E fisis ais der Accord C E G B sei? Nur diese feste Septimen-Accord-form ist systematisch. Warum? weil die Töne derselben in einer Tonart liegen: z. B. des F as liegt in Ges dur und es auch. Aber wenn des auch in F moll und Geyer's gis in A moll gedacht und so ihre gegenseitige tonartliche Heimath möglichst nahe gelegt wird, so sind und bleiben Hrn. Geyer's Töne des-gis accordisch beziehungslos. — Wenngleich nun auch gis zu des nicht gelten kann, so kann doch H zu des sehr wohl stehen; denn sie liegen beide in angrenzenden Tonarten: des in F moll, und H in E moll, wie das System (nach Hauptmann) zeigt:



Hier steht man des und h (mit + bezeichnet) in zwei in einander greifenden, durch zwei Hauptaccorde (Tonika und Dominante) verwandtschaftlich verbundenen Tonarten liegen.

Man kann derartige verschiedene Schreibart für gleichklingende Accorde und den Streit darüber als nichtsnutzig bezeichnen. Meinetwegen, wenn in sonst guter Musik z. B. ein Accord mit des-gis, es-ais vorkommt. Wenn Beethoven überall C-dis-G statt C-es-G in seiner E moll-Symphonie geschrieben hätte, die Musik wäre nicht weniger schön, der Componist nicht weniger Genie. Aber wenn eine Theorie des F gis H setzt und daneben als enharmonische Gleichung des F as es gelten läßt, so ist die Theorie nicht gut in dem Punkte, weil ohne System. Wenn Jemand schreibt: „ein zartbesaitetes Instrument“, so mag ihm das hingehen; denn wir wissen, was er meint, und wir hören correct. Aber wenn ein Grammatiker sagt: „dieses Wort kann man auch besaitet schreiben“, so ist das falsch, denn jede Schreibart, ob schon sie gleich klingt, hat verschiedene Bedeutung.

Was sonst noch in der betreffenden Kritik der Nr. 6 an „Fehlern“ erwähnt wurde, kann der Verfasser des betreffenden Buches nicht mit mehr innerem Rechte angreifen, als die hier besprochenen Accorde des F gis H = des F as es. Er hat Unrecht. Mögen Andere Weiteres entgegen, Andere, die eben so beziehungslos zu Hrn. Geyer stehen, wie ich.

L. K.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 20. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 13. März, schloß den Reigen dieser Saison in befriedigender Weise. Eröffnet mit Mendelssohn's charakteristisch schöner Hebriden-Ouverture, der eine poetisch gehobener und schwungvollere Ausführung zu wünschen war, brachte uns dieser Abend noch desselben Meisters Fingale aus der unvollendet gebliebenen Oper „Loreley“, eine anmuthige Musik von freundlicher Wirkung, jenem Genre charakteristischer Tonmalerei angehörend, in welchem Mendelssohn sich mit besonderem Glück und Erfolg bewegt hat. Die Partie der Loreley sang Frau Rosalie v. Milde aus Weimar mit inniger Eingabe und dramatischem Feuer: — Eigenschaften, durch welche die vortreffliche Sängerin mit stets sicherem Erfolg zu wirken vermag. Der zweite Theil brachte Beethoven's neunte Symphonie, deren Wiedergabe, namentlich den colossalen Schlußsatz anlangend, nicht den Intentionen des gewaltigen Tonwerkes durchaus gemäß war. Wenn die Wirkung desselben eine mehr schwächliche blieb, so möchte dies den numerisch schwachen Chören, denen einestheils Freiheit und Sicherheit in der Beherrschung des technischen Materials, andertheils Schwung, Wärme und geistige Erhebung mangelte, vorzugsweise anzurechnen sein. Die orchestralen Leistungen dagegen verdienen uneingeschränkte Anerkennung. Die Soli waren durch Frau v. Milde, Fr. Tessal und die H. Brunner und Bertram vertreten. — Auf den diesmaligen Cyclus der Gewandhausconcerte zurückschauend, verdient erwähnt zu werden, daß derselbe im Vergleich mit dem der letzten Jahre in mancherlei Hinsicht einen Fortschritt zum Besseren bekundet. In der Anfertigung und Zusammenstellung der Programme war mehrtheils künstlerische Umsicht und Auswahl nach leitenden Gesichtspunkten zu erkennen, und auch den Tonwerken der Gegenwart wurde mehr, als früher, billige Berücksichtigung zu Theil, wenn im Bezug darauf auch nicht verschwiegen werden mag, daß die betreffende Wahl nicht immer eine unbesangene und besonders glückliche zu nennen war. Wir finden in den Programmen dieser Saison (die in Parenthese beigefügte Ziffer zeigt die Anzahl der zur Aufführung gekommenen

Werke des betreffenden Componisten an) vertreten: Ph. Em. Bach (1), Seb. Bach (4), Bargiel (1), Beethoven (8), Bellini (2), Cherubini (4), Chopin (2), David (2), Davidoff (1), Donizetti (1), A. Dreyßhock (1), R. Dreyßhock (1), Gade (8), Gluck (2), Gliska (1), J. Haydn (3), Händel (1), F. Hiller (2), Jaell (1), J. J. J. (1), Fr. Lachner (1), Levi (1), Marie Marschner (2), Malibran (1), Victor Massé (1), Moschul (1), Meyerbeer (1), Mendelssohn (9), Molique (1), J. de Monasterio (2), Mozart (11), Parish-Alvars (1), Rameau (1), Reinecke (3), Richy (2), Rode (1), V. Romberg (1), Rossini (3), Rubinsteins (1), Servais (2), Scarlatti (1), Schumann (14), Fr. Schubert (2), Spohr (3), Stradella (1), Stiehl (1), Taubert (1), Verdi (1), Viertemps (1), Weber (3).

Berlin. Von dem Concert des Rohl'schen a Capella-Gesangvereines am 20. Februar im Arnim'schen Saale konnten wir leider, des Laub'schen Concertes wegen, nur einige Pièces hören. Die Chorleistungen im „Adoramus te“ von Corri und ein Chor aus „Promeneo“ von Mozart ließen unter Hrn. Rohl's Leitung an Reinheit und Ausführung Nichts zu wünschen übrig. Fr. Haase, eine befähigte Schülerin des Concertgebers, sang eine Arie aus „Samson“ von Händel mit Frauenchor. Das stark ausgeprägte Organ dieser Sängerin und der meist gebildete Vortrag ihrer gesanglichen Leistungen ist schon mehrfach anerkennend früher von uns berührt worden. Der Violinist Hr. Fabian Kefselbt spielte die nicht selten gehörte F dur-Romance Beethoven's fast durchweg mit virtuoser Resignation und edelm Tone. Außerdem unterstützten die H. Geyer und Schwanher das Concert. — Das Programm des Laub'schen Concertes war fast zu reichhaltig. Zwei bedeutende Violinconcerte (von Beethoven und Joachim) an einem Abend zu hören, ist für den aufmerksamen Hörer fast zu viel und angreifend. Wichtigkeit, Schönheit und Deutlichkeit in höchster Bedeutung, die drei ersten Bedingungen eines virtuellen Spielers, finden sich bei Laub in allen seinen Vorträgen vereinigt; was diesen aber das Siegel der Vollendung ausdrückt, ist die unerschütterliche Ruhe, die untrügliche Sicherheit, die große künstlerische Selbstbeherrschung, verbunden mit einer unverwundlichen

Dauer, die Laub's Spiel charakterisiren. Ein nicht enden wollender Beifallsturm und dreifacher Hervorruf nach jeder Pièce waren die sprechendsten Zeugen, wie das Publicum des ausverkauften Saales der Singakademie die Leistungen dieses Großvirtuosen zu würdigen versteht. Mendelssohn's Capriccio (H moll) mit Orchesterbegleitung wurde von Hrn. Lion zu häufig gespielt und fand nur getheilten Beifall. Frau Elise Casy und Hr. Seyffart sangen sehr ansprechende Lieder von Kirchner, Rob. Kadeke, R. Wlert und Schubert. Frau Casy trug dann noch eine Arie aus „Fidelio“ mit Orchesterbegleitung vor. — Im 3. Domchorconcert kamen unter Musik-Dir. v. Perchberg's Leitung folgende Musikstücke zu mustergültiger Ausführung: Gloria aus der Marcellusmesse von Palestrina, Miserere Domini von Durante, Motette von Joh. Christoph Bach „Der Gerechte, ob er gleich“, Lamentationen (für Männerstimmen) von Melchior Franz „Unsers Herzens Freude“, die, um 1600 componirt, wegen ihrer melodisch-harmonischen Gestaltung, im edelsten, reinsten Kirchenstyle gehalten, den Eindruck machten, als wären sie erst in diesem Jahrhundert geschrieben. Ein innig gehaltenes, in den Domchorconcerten noch nicht gehörtes geistliches Lied von Joh. Eccard „Nun, liebe Seel“, Haydn's Motette „Du bist's, dem Ruhm“ und Mozart's Ave verum, die Perle dieser Concerte, machten den Schluß. Hr. Schlottmann spielte die E moll-Phantasie Op. 11 von Mozart und das Adagio aus der E dur-Sonate Op. 2 von Beethoven auf einem wohlklingenden Flügel von Stöcker. In diesem Concert wurde die Wirkung eines in Stuttgart neu erfundenen Instrumentes, „Harmonichord“ genannt, erprobt. Organist Schwanter trug auf demselben einen figurirten Choral von Pesse in verschiedenen Stimmgraben der Registrierung vor. Dies Instrument hat die unglückliche Eigenschaft, Hermaphrodit, also gleichzeitig Pianino und Harmonika, oder, wenn man will, Orgel zu sein. Daß bei einer solchen bastarbischen Degeneration von einer künstlerisch-ästhetischen Gesamtwirkung nicht im Entferntesten die Rede sein kann, liegt für jeden Kunstgebildeten auf der Hand. Diese Varietät ist deshalb in ihrer Pianinowirkung nüchtern, glasharmonikaartig und ungemein beeinflusst von dem in den einzelnen Nuancirungen wohlklingenden, 18 Register starken Orgelwerke. Weil auf diesem Zwitterinstrumente alles Mögliche: Chordale, Opern melodien, Tänze u. gespielt und travestirt werden können, so profanirt es die Orgel oder das stellvertretende Harmonium (Pöpselharmonika) in seiner Heiligkeit und Reinheit bei den religiösen Hausandachten. — Das Concert des Hrn. Jean Becker am 24. Februar im Saale des Schauspielhauses war ein sehr besuchtes. Das selten gehörte, herrliche Beethoven'sche Trio für Violine (J. Becker), Viola (Concert-M. Leop. Ganz) und Violoncell (Dr. Bruns) wurde durchweg künstlerisch executirt. Beethoven's Sonate Op. 47, Kreuzer gewidmet, für Clavier und Violine, von unserem genialen Gustav Schumann und dem Concertgeber ganz vorzüglich vorgetragen, rief einen großen Beifallsjubiläum hervor. Schumann ist ein geborener Pianist. Sein feiner, geistiger Clavierfleck, der sich in Allem offenbart, bezeugen es. Sein Anschlag allein reicht zum Beweise hin. Die beiden von ihm componirten Salonpièces, „Märchen“ und „Walzer“, gaben uns Zeugniß von seinem Gestaltungsvermögen, mit ästhetischem Sinne gepaart. Dem bescheidenen Künstler warb wohlverdienter, rauschender Beifall zu Theil. Der Concertgeber trug allein „Le Trille du diable“ von Tartini, ein Adagio von Eller und „Redende Geister“, Rondo burlesque von Wajzini mit seltener und fabelhafter Technik als Virtuose, aber in seinem jugendlichen Uebermuth nicht immer mit der untrüglichen Sicherheit und Vollendung vor. Enthusiastischer Beifall wurde Hrn. Becker's Spiel nach allen Stücken zu Theil. Die hiesige Aufnahme von Seiten des Publicums und der Kritik ist für Hrn. Becker der beste Selektions- und Empfehlungsbrief nach Petersburg, wo er zunächst zu concertiren gedenkt. Das Zuwerfen des Lorbeerkränzes und die sich daran knüpfende Controverse nach dem Spiel der Kreuzer-Sonate nahm jedoch einen etwas komisch-lächerlichen Verlauf. Frä. Jenny Meyer war momentan heiser geworden. Dafür sang Frä. Reiß. Frä. Clara Truhn sprach H. Heine's Gedicht: „Die Wallfahrt nach Kevelaar“. Die von einem Nichtgenannten dazu geschriebene Paraphrase, Harmonium- und Clavierbegleitung wirkte aber eher störend, als fördernd.

Lh. Kade.

Chemnitz. Am 27. Februar gab unser Stadtorchester unter Direction des Musik-Dir. Mannsfeldt sein 3. Abonnementsconcert im großen Saale der Casino-Gesellschaft. Dasselbe muß als das genugsamste der diesjährigen Mannsfeldt'schen drei Abonnementsconcerte bezeichnet werden. Mit der großen Leonoren-Ouverture Nr. 3 eröffnet, folgte desselben Meisters E moll-Concert für Pianoforte und Orchester, von Hrn. Alfred Jaell vorgetragen. Das Publicum dankte dieser Leistung mit stürmischem Beifall. Nicht minder elektris-

irte der Künstler durch den Vortrag einer Gavotte von S. Bach, des bekannten E dur-Waltzers von Chopin, einer Transcription des Pilgerchors aus „Tannhäuser“ und der einem lauten Hervorruf folgenden Pièce über den bekannten Marsch aus der eben genannten Oper. Außerdem lernten wir an diesem Abend noch Hrn. Bruns aus Dresden kennen, der sich durch den Vortrag zweier Concertpièces für die Posaune von Kobelsky und David producirte. Den Schluß des Concertes bildete die Gade'sche E moll-Symphonie in exacter, schwungvoller, wenn auch in den kräftigen Stellen etwas an Grelle streifender Ausführung. — Das Programm zu der am 20. Februar stattgehabten zweiten Mannsfeldt'schen Soirée für Kammermusik enthielt Quartett von Mendelssohn E dur (Op. 44), A dur-Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven, sowie Quartett von Franz Schubert D moll. Die drei Werke waren mit unverkennbarem Fleiße vorbereitet, wurden durchgängig mit Klarheit und Sicherheit executirt und fanden bei den leider nur spärlich versammelten Zuhörern den wohlverdienten Beifall. — Am 24. Februar lernten wir in einer Soirée des Musik-Dir. Schneider für Kammermusik die trefflichen Leistungen des Dresdner Quartettes, Concert-M. Lauterbach, Kammermusiker Hüllwed, Öbring und Grützmaier, kennen. Die großen Vorzüge dieses Quartettes sind klar in die Augen springend, die Technik jedes Einzelnen durchgebildet, und das Ensemble ist, wenn nicht stellenweise das Violoncell etwas dominirend austräte, ein vollendetes. Jeder einzelne Satz kam zur würdigsten Darstellung und wurde mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, der sich zwei Mal bis zum Hervorruf steigerte. Es kamen zur Aufführung: E dur-Quartett von Haydn, das Cherubini'sche E dur-Quartett und E dur-Quartett (Op. 59 Nr. 3) von Beethoven. — Daß es in den verschiedenen Schichten unseres musikalischen und musikliebenden Publicums aber auch nicht an Sinn für Musik rein kirchlichen Charakters fehlt, davon zeugt die stets wachsende Theilnahme an den von Musik-Dir. Schneider ins Leben gerufenen abendlichen, geistlichen Musikaufführungen.

b.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Auf ihrer Reise nach Leipzig machten die H. Gebr. Müller aus Meiningen einen Abstecher nach Ramburg und Halle, wo sie am 15. und 16. d. Mts. concertirten; an beiden Orten erzielten sie mit dem Raff'schen D moll-Quartett glänzende Erfolge.

Die „Pariser Zeitung“ vom 15. d. Mts. schreibt: „Meyerbeer und Franz List befinden sich im gegenwärtigen Augenblicke in Paris.“

H. v. Bülow hat am 14. d. Mts. eine neue Concertreise nach Erfurt, Halberstadt, Braunschweig, Hannover, Breslau und Posen angetreten.

In Berlin ist der aus Leipzig gebürtige Pianist Rudolf Sipp von einer größeren Concertreise in Centralamerika, Californien und Westindien angelangt.

Das Berliner Opernhaus hat ein Frä. Henriette Sulzer auf vier Jahre mit 5000 Thlr. Säge und mehrmonatlichem Urlaub engagirt.

Lh. Wachtel gastirt zu Zeit in Nürnberg.

Schnorr v. Carolsfeld wird am Wiener Hofopertheater zu Gastspielen erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Am 18. d. Mts. beschloß der Musikverein Euterpe in Leipzig seine Saison. Da die vorliegende Nummer einen Tag früher erscheinen mußte, so können wir das Referat über dieses Concert erst in nächster Nummer bringen.

Die erste Musikaufführung des Leipziger Dilettanten-Orchesters am 16. d. Mts. enthielt im ersten Theile Ouverture zu „Fra Diavolo“, Arie aus der „Nachtwandlerin“, Capriccio für drei Violinen von Hermann, Walzer für Sopran von Arbuti; den zweiten Theil bildete Haydn's E dur-Symphonie Nr. 4. Frä. Jenny Busk, eine junge, aus Amerika stammende Sängerin, welche sich in Leipzig aufhält, hatte die beiden Gesangsstücke übernommen und fand eine sehr freundliche Aufnahme.

Am 17. d. Mts. gelangte in Chemnitz unter Lh. Schneider's Leitung durch dessen Singakademie R. Schumann's „Paradies und die Peri“ zur Aufführung.

In einer Kammermusik-Soirée zu Bonn gelangte ein Manuscriptwerk des holländischen Componisten Eduard de Hartog, Violin-quartett Nr. 2 D moll, zu Gehör.

Das vierte und letzte Kade'sche Abonnementconcert zu Berlin eröffnete eine Trauerspiel-Overture von Rudolf Kade, einem Bruder des Concertgebers, den zweiten Theil füllte Beethoven's neunte Symphonie.

Das an den Pfingstfeiertagen zu Eßlin stattfindende 89. nieder-rheinische Musikfest bringt am ersten Tage das Händel'sche Oratorium „Salomon“; am zweiten Overture und Scenen aus Gluck's „Iphigenia in Aulis“, Sanctus und Osanna aus Bach's H-moll-Messe und Beethoven's neunte Symphonie. Am dritten Tage gelangen eine Haydn'sche Symphonie, „Hymne an die Nacht“ für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller, Mendelssohn's Overture zu „Ruy-Blas“ und Solovorträge zu Gehör. Als Solisten werden genannt Frau Dufmann-Mayer, Frä. Francisca Schred aus Bonn, Schnorr v. Carolsfeld und Becker aus Darmstadt.

Wie uns aus Cassel geschrieben wird, veranstaltete der junge, aber kräftig sich entwickelnde Weibliche Gesangsverein in seinem vierten Concerte am 24. Februar eine Aufführung von Spohr's „Zemire und Azore“, welche am 3. d. Mts. wiederholt werden mußte. Ein verbindender Text dazu war von einer Dame des Vereins gedichtet worden.

Das Festconcert zur Feier des 40jährigen Bestehens der Dresdener Studenten-Liedertafel am 20. März enthielt u. A. Liszt's Chor „An die Künstler“ und „Altdeutscher Schlachtgesang“ von Rietz.

In Augsburg wurde ein Oratorium „Maria“ vom Domorganisten Kempter neulich aufgeführt.

Die Wiener Singakademie brachte am 9. d. Mts. R. Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“ zu wiederholter Aufführung.

H. Rietz's in der letzten Nr. des vor. Bandes unserer „Zeitschrift“ besprochenes Oratorium „Die ewige Heimath“ gelangt am Charfreitage in Riga zur Aufführung.

Schon wieder haben wir zwei interessante Kammermusik-Programme aus Paris zu Gesicht bekommen. Die vierte Soirée der H. Armingaud, Jacquard, Pato und Mas am 12. d. Mts. im Saal Bleyel brachte Trio Op. 99 von F. Schubert, Adagio und Finale aus Beethoven's Quartett Op. 132, Haydn's dritte Sonate für Pianoforte und Violine und G-moll-Quintett von Mozart. — Die fünfte Soirée der H. Chevillard, Maurin, Biguier und Sabatier am 13. März enthielt ausschließlich Beethoven'sche Compositionen, nämlich dessen A-moll- und F-moll-Quartett sowie seine A-dur-Sonate für Pianoforte (L. H. Ritter) und Violine.

Neue und neuinscendirte Opern. Am 14. d. Mts. ging in Dresden der „Fliegende Holländer“ mit glänzendem Erfolge neu in Scene. Besonders wird die Leistung der Frau Jauner-Krahl als Senta anerkannt, welche diese ihrem Rollenfache so fern liegende Partie der Frau Würde-Mey übernommen hatte.

In Posen gelangte die auch von uns bereits erwähnte Oper „Alfred von England“ von Chémin-Petit, dem Musikdirector am dortigen Stadttheater, zur Aufführung.

Kürzlich fand im deutschen Theater zu Pest die erste Aufführung des „Lannhäuser“ statt; der Erfolg war ein bedeutender.

Auszeichnungen, Beförderungen. Zum Nachfolger des Hrn. v. Lüttichau als Intendant des Dresdener Hoftheaters ist der Oberappellations-Gerichtsrath v. Kanneritz ernannt worden.

Niemann ist vom Großherzoge von Hessen-Darmstadt mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft decorirt worden.

Hofcapell-M. Schindelmeyer in Darmstadt hat vom Herzog von Nassau die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Abolordens verliehen erhalten.

Todesfälle. In Bremen starb der Musiklehrer und frühere Tenorist Eichberger, vor circa dreißig Jahren ein Liebling des Leipziger Publicums.

Vermischtes.

Der Geigenmacher Lemböck in Wien sendet zur Londoner Ausstellung ein nach J. Guarnerius' Formen gearbeitetes Streichquartett.

Im letzten Conservatoire-Concerte zu Paris mußte eine doppelstimmige Motette S. Bach's wiederholt werden.

Die Concerts populaires, wie sie Pasdeloup in Paris begründet, finden auch in der Provinz Nachahmung; so wurde ein ähnliches Institut soeben in Toulouse eröffnet.

Einem Schreiben des Hrn. de Thoron an die Akademie der Wissenschaften zu Paris entnehmen wir folgende interessante Beobachtung. Als derselbe in der Bai von Pailon im Norden der Provinz Gomer albas der südamerikanischen Republik Ecuador, eines Tages gegen Sonnenuntergang in einem kleinen Nachen langsam an der Küste hinfuhr, hörte er plötzlich um sich einen ihm ganz neuen Ton, tief und lang ausgehalten; er glaubte zuerst, daß derselbe von einer Brummfliege oder einem anderen Insect von ungewöhnlicher Größe herrühren müsse, da er aber kein Wesen der Art erblicken konnte, so befragte er den Ruderer darum. Dieser sagte, daß jene Töne von gewissen Fischen ausgestoßen würden, die den Namen „Syrènes“ oder „Musflos“ führen. Als Thoron auf seiner Fahrt noch ein wenig weiter vorgeschritten war, vernahm er eine Menge verschiedener solcher Stimmen, die zusammen ganz täuschend den Ton einer Orgel nachahmten. Einmal aufmerksam auf diesen Gegenstand, hörte er dieselben Töne nicht bloß in der Bai von Pailon, sondern später auch anderen Stellen, besonders stark im Flusse Mataje, der eine Mündung nach der genannten Bai und noch zwei andere nach dem stillen Ocean hat. Auch im Nebenfluß Molino des Mataje sollen sich die musificirenden Fische aufhalten. Uebrigens lassen sich diese Thiere in ihrer Musik durch die Nähe von Menschen wenig stören und fahren darin während mehrerer, auf einander folgender Stunden fort, ohne sich aber an der Oberfläche des Wassers zu zeigen. Man ist gewiß erstaunt, zu erfahren, daß solche Töne von einem Thiere kommen, das nicht mehr als 10 Zoll in der Länge mißt. Es ist ein Fisch, dessen Aeußeres nichts Besonderes bietet; seine Farbe ist weiß, mit einigen bläulichen Punkten nach dem Rücken zu. — So wenigstens sahen die Fische aus, die man an dem Orte jener eigenthümlichen Musik fängt und die man als die Urheber derselben ansehen muß. Am Gewöhnlichsten lassen sie sich gegen Sonnenuntergang bis spät in die Nacht hinein hören, und ihre Töne kommen, wie schon oben bemerkt wurde, denen einer Orgel, die man aus einiger Entfernung, wie vor der Thüre einer Kirche, hört, am Nächsten.

Erklärung.

Im Bericht aus Dresden Nr. 9 d. Bl. findet sich ein Irrthum — die Verwechslung der Schiller-Overture des Hrn. Capellmeister Dr. Rietz mit der zur „Euryanthe“ von Weber — vor, welchen zu berichtigen die Direction der Symphonieconcerte in Nr. 11 d. Bl. die Güte gehabt hat. Zuerst lag diese Pflicht allerdings dem Verfasser ob; allein er wünschte das in seinem nächsten Artikel zu thun, der wie im Nachstolgenden die Genesis beregten Irrthums enthalten haben würde.

Referent war durch Krankheit behindert, dem nächsten Symphonieconcerte seine persönliche Theilnahme zuzuwenden, und beauftragte deshalb einen Freund um gefällige Mittheilung darüber. Dieselbe lag auch bei Abfassung des Berichtes vor, jedoch ohne letztes, verändertes Programm. Referent hielt sich daher an die ursprüngliche Ankündigung, welche außer der Wasserträger-Overture von Cherubini auch die zur Schillerfeier von Dr. Rietz nannte. In dem Glauben an Letztere wurde er durch die Form der ihm gewordenen Mittheilung bekräftigt; sie behandelte beide Overturen summarisch, ohne nähere Bezeichnung, von der einen die Einfachheit der Motive und Mittel, die Reinheit des Styls, die meisterhafte Behandlung des Orchesters und die durchsichtige Klarheit der Form, von der anderen das blendende Colorit, den feurigen Schwung der Diction und die effectvolle Verwerthung größerer Tonmassen rühmend. Wem hätte es unter solchen Umständen nicht passieren können, dafür zu halten, daß der erste Ruhm Cherubini's Werke, das zweite Lob der Schiller-Overture gelte? Daß Letztere zurückgezogen und dafür die Euryanthen-Overture eingestellt wurde, ist bereits erwähnt, und Niemand bedauert diese Verwechslung aufrichtiger als

Paolo.

Dresden, am 13. März.

Leipzig, den 28. März 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Kaufhallen- und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vertrieb: Buch- & Musikh. (H. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Schröder Hug in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 13.

Sechshundfünfzigster Band.

D. Wefermann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Kud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes.

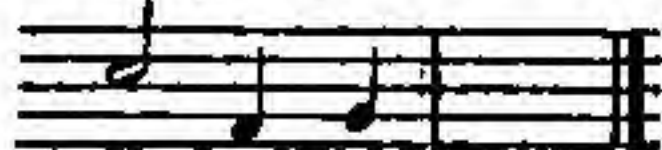
Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

(Fortsetzung.)

Während Brahms' thematische Arbeit in seiner ersten Sonate hauptsächlich darin besteht, ein gleich Anfangs vollständig ausgebildet auftretendes Thema in seine Partikeln zu zerlegen und aus diesen Partikeln neue Gebilde musikalisch zusammenzusetzen, hat er in der zweiten F-moll-Sonate das umgekehrte Verfahren eingeschlagen. Hier entstehen aus musikalischen Partikeln vor unseren sichtlichen Augen erst die Haupt- und Nebenmelodien und, was das Bewundernswertigste ist, diese sämtlichen, in ihrem Charakter so durchaus verschiedenen Melodien sind einem und demselben Grundmotive entnommen, dem erst im Finale zur breitesten Durchführung und melodischen Entfaltung gelangenden



also einem an sich nicht sehr bedeutenden und bereits von Bach bis Bargiel (Einleitung zum Trio Op. 8) benutzten Quintenmotive. Es haben vor Brahms andere Componisten, z. B. Berger, Löwe, der Münchener E. Leonhard, auch schon Sonaten der alten Form*) über ein Thema geschrieben, sind aber an der Schwierigkeit, die Mannichfaltigkeit mit der Einheit zu verbinden, gescheitert und in den Fehler der Trockenheit verfallen. Brahms hat das schwierige Problem auf wahrhaft geniale Weise gelöst und es zuwege gebracht, sein Grundmotiv durch rhythmische Veränderung, durch Versetzung

*) Ich sage absichtlich Sonaten der alten Form, sonst wäre es unverantwortlich, hier nicht der meistens in einem Satze und über ein Thema geschriebenen Sonaten der neudeutschen Schule zu gedenken, so namentlich der gestaltungsreichen Eisz'schen F-moll-Sonate und des Op. 1 von Rudolf Viole. Letzterer bringt ebenfalls das Thema

in andere Accordlagen, durch gerade oder krebsgängige Umkehrung mehr oder weniger erkennbar umzugestalten und zu Themen und Melodien des abstechendsten Gegensatzes zu verwerten. Es ist an diesem Orte unmöglich, Brahms in alle Verstecke seiner Künstlerwerkstatt zu folgen, eben so unmöglich kann ich mir aber versagen, wenigstens die Hauptmotive aller vier Sätze in einfachster Gestalt vorzuführen und dabei mit Zahlen die Töne des Anfangsmotivs zu bezeichnen, aus welchen sie entnommen sind.



Andante IV (2 3 4 5 und Umkehrung):



Scherzo V dasselbe Thema, nur rhythmisch verändert:



Trio VI (1 2 3 4) in der dritten Accordlage:



Finale VII (1 3 4 5) mit einem Vorschlage:



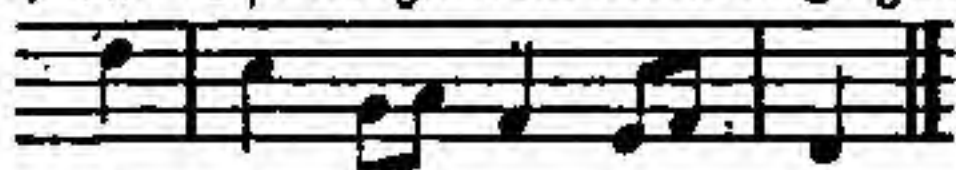
VIII Dasselbe, variirt:



IX desgleichen:



ebenso X, das Thema zu dem kleinen Fugato:



XI das trebsgängige (5 4 3 1):



u. s. w. u. s. w.

Das sind nun freilich Kunststücke und Handgriffe, die von jedem Musiker erlernt werden können und die deshalb nur dann einen Werth haben, wenn sie zur Herstellung eines geist- und poestvollen Kunstwerkes verwendet werden. Daß aber die Fis moll-Sonate dieser höchsten Anforderung entspricht, darüber wird der Hörer und Spieler im Klaren sein, selbst wenn ihm die thematische Einheit sämtlicher Sätze bisher entgangen sein sollte. Im Vergleich zur ersten Sonate, der man die Ueberschrift „Jugend muß austoben“ geben könnte, trägt die zweite, bei aller Tiefe und Stärke der Leidenschaft, den Charakter einer ernststen Würbe an sich. Im ersten Satze: ein (innerer) Kampf, ein Ringen der sich so nah verwandten und doch so contrastirenden Gegensätze; in dem in Variationenform geschriebenen Andante dasselbe Ringen, jetzt zwischen zwei Orchestern von wehklagenden und aufjauchenden Stimmen; ebenso im dritten Satze der gleiche Gegensatz, hier aber zerlegt in ein troziges Scherzo und ein seliges, in immer lauterem Jubel ausbrechendes Trio, und endlich die Versöhnung in dem elegischen, sanft ausläutenden Finale.

Als besonders gemiale Stellen bezeichne ich: im ersten Satze des crescendo Seite 2 und 8 (Wißt ihr, warum der Sarg?), die hämmernden Triolen Seite 10 und überhaupt den erst so energischen und trozigen Fortissimo-Schluß, dessen Siegesgewißheit dann wieder unerwartet durch zwei una corda angeschlagene Accorde in Zweifel gezogen wird; ferner im Andante die letzte Variation, im Scherzo den humoristischen Uebergang vom Trio zur Reprise des Scherzo und die romantischen Klänge Seite 15 letzte Reihe; endlich im Finale die grandiosen Accorde Seite 21, welche mit der Beschreibung Aegyptens in Schumann's „Paradies und Peri“ geistesverwandt sind.

Daneben freilich sind andere Stellen von einer verwegenen Kühnheit, die nah an den Uebermuth der ersten Sonate erinnert; so Seite 8 Mitte (hier und in der Parallelstelle Seite 2, dritt- und vorletzter Tact fehlt wol die Bezeichnung $\frac{6}{8}$), die äußerst schwierige Reprise des Scherzos Seite 17, einige Härten auf Seite 20 Mitte und Seite 23, die aber möglichen Falles Druckfehler sind, und endlich die widerhaarigen Imitationen Seite 26 sammt dem darauf folgenden, um das Doppelte augmentirten, mit chromatischen Accorden begleiteten Hauptthema.

Op. 4 bietet zu Anfang des Scherzo und in der Mitte des zweiten Trios eine zwar entfernte, doch nicht zu verkennende

Ähnlichkeit mit Chopin's Op. 31. Zu dem im wildesten Sturme einherbrausenden, fast dämonischen Scherzo bilden das in neckischem Contrapuncte spielende erste, und das halb pathetische, halb sentimentale (beides im edelsten Wortsinne) zweite Trio einen trefflichen Gegensatz. Von besonderer Genialität ist die vom zweiten Trio zur letzten Reprise des Scherzos führende Coda (Seite 9 unten, bis Seite 11 oben), in welcher die Hauptthemen dieser beiden Sätze in contrapunctische Verbindung gebracht werden. Da das Scherzo, der beiden Trios wegen, drei Mal gespielt wird, so hätte Brahms vielleicht besser gethan, es das erste und zweite Mal, durch Weglassung einiger Verdoppelungen und Milderung des rauhen Orgelpunctes auf B, etwas weniger brausen zu lassen, wodurch das Werk eine Steigerung der Leidenschaft gewonnen haben würde, die jetzt ausschließlich, und für die breite Anlage des Ganzen fast nicht in ausreichender Weise, durch die kurze Coda, più mosso Seite 13, hervorgebracht werden muß.

Hier wäre ein seinem Inhalte nach leicht faßliches, in der Form klares und abgerundetes und dankbares Clavierstück, durch welches das Einerlei der Concertvorträge einmal vortheilhaft unterbrochen werden könnte.

Die dritte Sonate, Op. 5, aus F moll, besteht aus fünf, im Werthe sehr verschiedenen Sätzen. Der erste Satz ($\frac{3}{4}$ Allegro maestoso, besser wol bloß mit Maestoso oder schlechtweg Moderato bezeichnet) hat den Bau des viergruppigen Sonaten-satzes und beginnt in der That recht prächtig mit dem Motiv:



Da aber die Motive zu sämtlichen Gruppen aus diesem Grundmotive entlehnt sind und dessen ursprüngliche Energie durch meistentheils per augmentationem bewirkte Verlängerung in den Nebenmotiven abgeschwächt wird, so ist es erklärlich, daß es Brahms dies Mal nicht gelingen konnte, uns fortwährend zu fesseln. So vortrefflich auch einzelne Partien sind, wie die Fortissimo-Stellen Seite 7; 8 und 11, das misterioso Seite 8, das pianissimo Seite 4, 6 und 9, so überschleicht uns doch bei anderen das Gefühl einer gewissen Mattigkeit und Stodung, das sich um so bemerkbarer macht, je kräftiger der vorhergehende Aufschwung war. Die wichtigsten dieser aus dem oben wiedergegebenen Grundmotive entlehnten Nebenmotive sind, nach der Reihenfolge ihres Auftretens geordnet, folgende:



u. s. w.

Der 'zweite Satz' (Andante espressivo As dur $\frac{3}{4}$, abwechselnd mit zwei Theilen in Des dur $\frac{4}{16}$ und $\frac{3}{4}$ und schließend mit einer auf dem doppelten Orgelpuncte des as gebauten langen Coda in Des dur Andante molto $\frac{3}{4}$ und Adagio $\frac{1}{2}$) führt das Sternau'sche Motto:

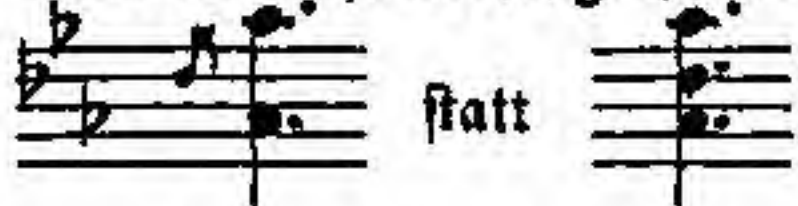
Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.

Es ist Programmmusik, eine der schönsten Mondscheinepoeten, die je gebichtet worden. Dieses selige Kosen der beiden Liebenden in der stillen Nacht, dieser über die ganze Scene gegossene Duft läßt sich mit Worten nicht beschreiben, man muß das Gedicht hören, hören und nachempfinden, wie es von Clara Schumann, die es in ihren Concerten öfters vorträgt, vorgelesen wird. Während Rob. Schumann in seinem „Humoreske“ benannten Sommernachts Traum (vergleiche dessen Op. 20, Seite 17—20) auf ächt humoristische Weise die nächtliche Liebescene durch hausbadene Philister unterbrechen läßt — vor deren läppischem Geträttsch und albernem Gelächter das Liebespaar sich in ein heimliches Winkeln zurückzieht — läßt Brahms seine Liebenden nach Herzenslust auskosten, wiederholt den zärtlichsten Abschied nehmen, sich die letzten Aye noch aus der Entfernung zurnen (vergleiche die zwei letzten Reihen auf Seite 17, Oberstimme: Ade, Ade, in der Unterstimme verhallende Schritte); der Liebende bleibt allein zurück, „in finsterner Mitternacht, steht er so einsam auf der stillen Wacht“; Alles still — leise summt er das Hauffs'sche Schilowachtlied vor sich hin; „sein Herz schlägt warm, denkt er an ferne Lieb“, und laut und immer lauter jubelt er dann in die Nacht hinaus: „Sie liebt mich treu, sie ist mir gut.“

„Jetzt bei der Lampe Dämmerchein
Sichst Du wol in Dein Kämmerlein
Und schickst Dein Nachtgebet zum Herrn
Auch für den Liebsten in der Fern.“

Die Situation ist jetzt eine andere, als da die Liebste zu ihm herabstieg — und deshalb schließt das As dur-Andante mit einem frommen Adagio in Des dur.

In diesem hohen Liede der Liebe an Einzelheiten zu mäkeln, überlasse ich den Kritikastern. Freilich verpönt die Schule eine Melodiefolge von 5 oder 6 Terzsritten (es ist eigentlich der gebrochene Terzdecimen-Accord), freilich ist der Wechsel der Septimen-Accorde von as 5 und des 2 (Seite 15 Mitte) etwas seltsam; wenn aber das von der Schule Verpönte gut klingt und wenn sich das Ohr an das Seltsame gewöhnt, wer will dann noch einen Stein aufheben? Nur an einen Accord habe ich mich nicht gewöhnen können, nämlich an das des zu Anfang des vierten Tactes Seite 18; obgleich ich mir sagen muß, daß es weiter Nichts ist, als ein Orgelpunct, so kann es dennoch mein Ohr, wegen des zugleich angeschlagenen C des Tenores nicht vertragen, und ich spiele deshalb jetzt den Accord



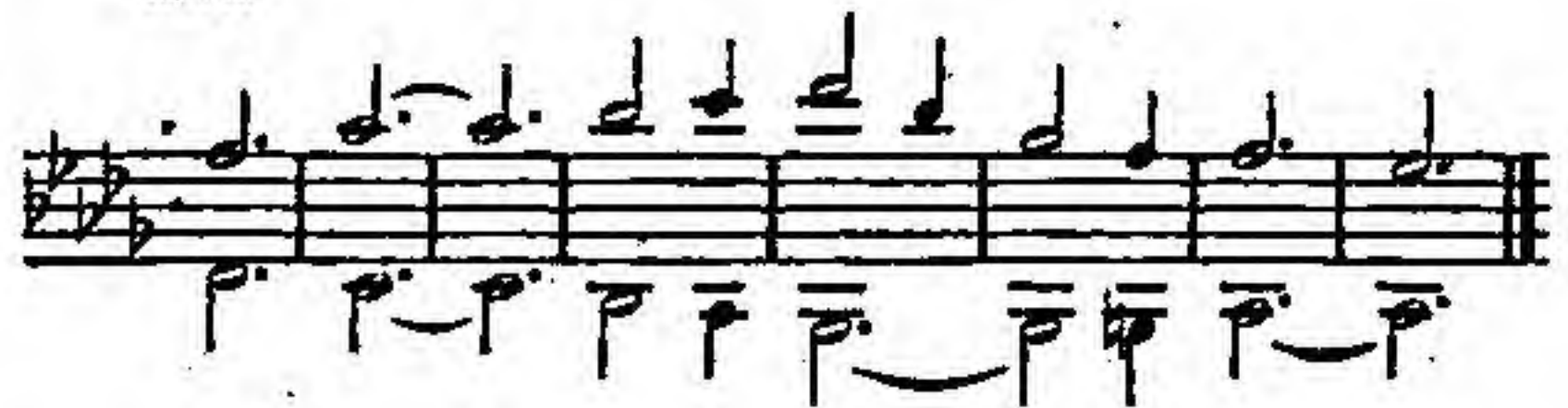
Daß dieser weihenvolle Satz poetisch nicht überboten werden konnte, mag Brahms gefühlt haben; und deshalb hat er in dem darauf folgenden Scherzo es weniger auf poetischen Schwung, als auf ein geistreiches contrapunctisches Spiel abgesehen. Sowol im Scherzo (Allegro energico, F moll) als im Trio (Des dur) bringt er die Gegenbewegung ein Mal so recht ex professo zur Anwendung; Letzteres zieht nebenbei

durch seine innige Melodie an, während Ersteres hauptsächlich durch lebendigen Rhythmus und einen feinen Contrapunct wirkt.

Scherzo



Trio



Zwischen das Scherzo und Finale ist ein „Rückblick“ überschriebenes kurzes Intermezzo eingeschoben, welches aus bereits bearbeiteten Motiven gewebt und voll von Poesie und dramatischem Leben ist.

Das rondoartige Finale ist in der folgenden Form gebaut: 1, 2, Durchführung von 1, 1, 3, Durchführung von 3, 1, Durchführung von 3 und 1, erste Coda, Presto, aus Thema 3, und zweite Coda, grandioso, aus Thema 1 entnommen. Die beiden Hauptthemas:

Th. 1.



Th. 3.

und namentlich die erste Hälfte des Thema 1 werden zu den reichsten contrapunctischen Combinationen benutzt; bei Thema 3 spielen hauptsächlich Diminution und Engführung eine Rolle, wovon hier einige Beispiele Platz finden mögen.



u. s. w.

Es ist nach dem Andante und Intermezzo das schönste Stück dieser Sonate, voll des köstlichsten Humors und von der Mitte ab bis zum Schlusse von immer steigender Lebendigkeit. Die Schwierigkeit der stürmischen Stelle Seite 34 unten mag man sich im Nothfalle dadurch zu erleichtern gestatten, daß man entweder durchweg von unten nach oben in Triolen gebrochene Accorde, oder unter Weglassung der oberen Octave — wie Seite 27 und 31 — bloße Sextengänge spielt.

Daß die ersten Gesangshefte, Op. 3 und 6, einfacher gehalten und minder schwierig sind, als die Clavierwerke der ersten Periode, versteht sich von selbst; die meistens innegehaltene Structur der Liedform verbietet die Anwendung eines complicirten Contrapunctes. Es kann nicht verwundern, daß ein Contrapunctist, wie Brahms, sich nicht hat nehmen lassen, seine Kunst wenigstens in einigen seiner Lieder zur Anwendung zu bringen; zu bewundern aber ist, daß er dies vermochte, ohne dadurch der Klarheit und Einfachheit Abbruch zu thun. Schon das erste Lied in Op. 3 (eigentlich ein von Einer Stimme vorgetragener Zwiegesang) ist canonisch gehalten, und namentlich zeichnet sich Nr. 2 dieses Heftes durch reiche, dabei aber immer einfache, contrapunctische Combinationen aus. Hier scheinen Brahms die Textesworte: „Wie sich Nebenranken schlingen um den Rosenstrauch, also schmiegen sich und ranken meine Tag- und Nachtgedanken um ein trautes liebes Bild“ zu der Idee geführt zu haben, um das traute liebe Batti, batti bei Masetto Mozart's, welches ja auch Beethoven (Andante des Quintettes Op. 16) und Mendelssohn (Op. 77, zweites Kinderstück) geliebt haben, ein neues liebliches Band zu schlingen.



Ein bloßer Zufall und keine absichtliche Anspielung ist es wol, daß jenes Thema auch in dem darauf folgenden Liede bei den Worten „will nicht mehr zum Walde gehn“ anklingt.

So verschiedenen Charakters die Gesänge dieser beiden Hefte sind, bald kühn und wild, bald lieblich und mild, bald laut aufjubelnd, bald schwermüthig bang — alle haben sie Ein Gemeinsames, einen Strom der innigsten, edelsten Melodie. Fast widert es mich an, da das Ganze so groß ist, am Einzelnen kleine Ausstellungen zu machen; ich bin es aber mir und dem Leser schuldig, wofür ich die Gründe schon in der ersten Nummer dieses Aufsatzes angegeben habe.

In dem Geierliede Nr. 4 des ersten und in Nr. 5 des zweiten Heftes wird die Gesangsmelodie zu sehr durch die Harmonie der Begleitung regiert und blühte dadurch hin und

wieder (so bei den Worten „eine junge weißflügelige Taube saß“ und „ihr am Busen hängt“) an Sangbarkeit ein. In Nr. 5 von Op. 3 hätte wol richtiger das Wort „Waldeinsamkeit“ den Tact beginnen sollen. In dem darauf folgenden Liede hat in den Textesworten „Bramen von — n den fremden Gipfeln“ und „Grüßt mir von — n den fremden Gipfeln“ das beidesmalige Wörtchen „von“ eine dieser unbedeutenden Präposition nicht gebührende Hervorhebung und Dehnung erhalten. Freilich ist es schlimm, daß die Liederdichter zu wenig Rücksicht auf den Parallelismus der Strophen nehmen; wählt aber der Musiker ein Mal ein derartiges Gedicht sich zur Composition aus, so bleibt ihm nichts Anderes übrig, als entweder diese selbst danach einzurichten — was hier vielleicht durch ausschließliche Ueberlassung der Melodie-sequenz an den Clavierpart geschehen konnte —, oder einzelne Worte der Dichtung zu Gunsten der besseren musikalischen Abrundung zu ändern: ein Verfahren, das freilich von Vielen als Impietät verschrien wird, ob mit Recht oder Unrecht, das läßt sich nicht in abstracto entscheiden; die Wahrheit wird wol auch hier, wie überall, in der Mitte liegen. Goethe's oder Uhland's Gedichte zum Behuf der Composition abzurunden, würde ich für durchaus verwerflich halten; wenn mir aber in dem Heine'schen Verse „Du alte einsame Thräne, zerfließe jegundert auch“ das Wort jegundert zuwider wäre, würde ich keinen Anstand nehmen, an der Stelle dieses fatalen Wortes ein entsprechendes edleres mir auszuwählen, wenn ich nicht geradezu vorzöge, wie es F. Mendelssohn gethan hat, den letzten Vers ganz wegzulassen. In Nr. 1 meiner „Schumanniana“ (Nr. 24 dieser Zeitung vom 8. Juni 1860) habe ich in der eben angeedeuteten Weise versucht, einige Declamationsfehler aus Schumann's „Paradies und Peri“ durch Unterlegung einer anderen Uebersetzung des Moore'schen Textes auszumergen. Möglicher Weise war die Emil Fleckig'sche Uebersetzung noch nicht festgestellt, als Schumann schon seine himmlischen Melodien niederschrieb, so daß jene Declamationsmängel nicht ihm als Componisten zur Last zu legen sind, sondern ihm als unaufmerksamen Unterleger einer zur ursprünglichen Conception nicht mehr passenden, abgeänderten Uebersetzung. Diese oder eine ähnliche Entschuldigung steht im vorliegenden Falle Brahms nicht zur Seite; es bleibt daher zur Beseitigung des einmal vorhandenen Fehlers Nichts weiter übrig, als die Eichendorff'schen Textesworte abzurunden, etwa in: „Sagt, ihr Bramen von den stillen Gipfeln“ und „Grüßet, grüßt mir von den fremden Gipfeln.“

In Nr. 2 von Op. 6 dagegen möchte ich die originelle Trennung der beiden Worte „säu — felt“ und „We — hen“ kaum für einen Declamationsfehler erachten; ist es einer, so ist er wenigstens zu reizend, um nicht Verzeihung zu erhalten.

Von allen 12 Gesängen dieser beiden Hefte sagt mir Nr. 6 des Op. 6, trotz aller Genialität, am Wenigsten zu; hier ist die Begleitung zu Anfang und zum Schluß zu überladen, und in der Cdur-Stelle der Rhythmus so complicirt, daß man fast zu verduften fürchtet. Es herrscht in dieser ganzen Nummer eine Uebertreibung, ähnlich derjenigen, die ich in meiner Besprechung der Theodor Kirchner'schen Claviersachen mit dem Ausdrücke „verhimmelnde Ueberschwänglichkeit“ bezeichnete; und in dieser Hinsicht bildet diese letzte Nummer gewisser Maßen einen Uebergang zu den Werken (Op. 7 bis 10) der zweiten Brahms'schen Periode, zu deren Besprechung ich mich jetzt wende.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 11. und letzte Concert des Musikvereins „Euterpe“ (für Kammermusik), am 18. März, welches uns das noch im freundlichsten Andenken stehende Meininger „Hofquartett“ zuführte, bot der ungewöhnlich zahlreich versammelten und gewählten Zuhörerschaft, unter der wir die ersten musikalischen Notabilitäten der Stadt bemerkten, Kunstgenüsse, die in ihrer originellen Vollendung als einzig und unvergänglich registriert zu werden verdienen, und zugleich der Euterpe-Saison einen erhebenden und künstlerisch ungehörten Abschluß verliehen, der den lobenswerthen Bestrebungen des Vereines und den Bemühungen seines opferfreudigen Directoriums insbesondere die dankbarste Anerkennung des Publicums und fernere Theilnahme aller aufrichtigen Kunstfreunde im Voraus sichern muß. — Die H. Gebr. Müller führten uns zur Eröffnung des Abends Quartett in D moll (Op. 77) von J. Raff vor, ein Werk von ursprünglicher Erfindung, reich an eindringlichen Schönheiten und Klangeffecten, fesselnd und anregend durch thematisch interessante Gestaltung und geistvolle Combinationen. Das Letztere gilt namentlich von dem im mäßigen Tempo gehaltenen ersten Satz, der sich in ruhiger, breiter Haltung wie aus duster verworrenen Anfängen zu einem immer gestaltungs- und empfindungsreicheren Leben entwickelt, das in dem charakteristischen, munter dahin eilenden Scherzo eine wohlthuende Steigerung erfährt, in dem darauf folgenden Adagio von klarem und ergreifendem Ausdruck sich anmuthig beschaulich vertieft, und im letzten, rasch bewegten Satz voll Kraft und Muth zu einem erhebenden und vollbefriedigenden Abschluß gelangt. Das vortreffliche Werk, in denkbar vollendeter Weise zu Gehör gebracht, verdient unter den Productionen der Gegenwart auf dem Gebiete der Kammermusik in erster Reihe genannt zu werden und wurde unter einhelligen Beifallsäußerungen aufgenommen: — ein Erfolg, der Novitäten gegenüber in der That zu den Seltenheiten gehört. Das hierauf folgende Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente in E moll, ein Manuscriptwerk von Carl Müller, wollte uns im Ganzen weniger behagen. Wenn wir auch manchen gelungenen Einzelheiten Beifall und Anerkennung nicht versagen konnten, so erschien uns doch das Werk eben als künstlerisch gedachtes Ganzes zu bruchstückartig, Form, Ausdruck und instrumentale Gewandung nicht charakteristisch ausgeprägt und klar genug, um von demselben den Eindruck höherer Befriedigung mit hinwegzunehmen. Der Pianofortepartie, ausgeführt von Frn. A. Blaschmann aus Dresden, ist — abweichend von älteren und neueren Werken dieser Kunstform — eine minder dominirende, fast zu geringfügige organische Theilnehmung zugewiesen. Beethoven's E dur Quartett (Op. 59 Nr. 3), eine Tonhöflichkeit, die zu den edelsten Erzeugnissen deutscher Kammermusik gehört, bildete den Schluß des zweiten Theiles. Daß daselbe, eben so wie die übrigen bereits genannten Werke, in wundervoller Weise und großer Vollendung zu Gehör gebracht wurde, bedarf kaum besonderer Erwähnung. Wir bemerken daher nur noch, daß die H. Gebr. Müller bei ihrem Erscheinen mit Jubel empfangen und nach jedem ihrer Vorträge durch anhaltenden Beifall und wiederholten Hervorruf verbienstermaßen ausgezeichnet wurden. Die gleiche und nicht minder wohlverdiente Anerkennung und Auszeichnung durch mehrmaligen Hervorruf wurde Frn. Blaschmann zu Theil, der zur Eröffnung des zweiten Theiles mit dem Vortrag der E moll-Sonate von F. Chopin (Op. 58) dem Publicum eine ganz bedeutende Kunstleistung bot und, ausgerüstet mit allen technischen und geistigen Requisiten des künstlerischen Vortrages, das eben so schwierige, als schöne Werk zur vollständigen und wohlthuendsten Geltung brachte. Wir scheiden — gewiß im Sinne des gesammten Leipziger Concertpublicums — von den verehrten Künstlern mit dem dringlichen Wunsche eines frohen Wiedersehens zur nächsten Saison. — Fr. Blaschmann spielte ein vortreffliches Instrument aus der Blüthner'schen Fabrik.

R. Leipzig. Am 21. März, also gerade an Joh. Seb. Bach's Geburtstage, wohnten wir einer vom Nibel'schen Verein in der Thomaskirche veranstalteten Aufführung der „Hohen Messe“ bei. Wenn hier und da die unverwundliche Gewalt und Wirkungsfähigkeit der Bach'schen Musik unumwunden und thatsächlich in Abrede gestellt worden ist, und wenn man gemeint hat, daß nur der eigentliche Kenner an den kunstvoll verschlungenen Stimmenmassen, an den gelehrten

contrapunctischen Combinationen Wohlgefallen und Interesse finden könne, daß aber im Uebrigen die größere Menge von diesen nicht mehr zeitgemäßen Kunststücken unberührt bleiben müsse und unmöglich daran erwärmt werden könne: so sind wir bei der diesmaligen Aufführung der wirklich „hohen“ Messe von Neuem in der Ueberzeugung befestigt worden, daß der Bach'schen Kirchenmusik denn doch etwas mehr, als ein bloß historisch-theoretisches Interesse gebühre. Es kann gleichwohl nicht geleugnet werden, daß namentlich die „Hohe Messe“ mit ihrer abstracten Textvorlage und mit ihren breiten, zum Theil flüchtig bis achtsinnigen Chören manches dem Hörer Ermüdende und schwer Fassliche darbietet; daß ebenso Manches, in Hinsicht der Form und des Ausdrucks einer vergangenen Productionsepoche angehörend, als veraltet erkannt werden muß, und daß zu einem eindringlicheren Verständnis des ganzen großartigen Tonwerkes Seltens der Hörer eine Ausdauer und angestrengte Aufmerksamkeit und eine so anhaltende Verfassung- und Gefühlsfähigkeit vorausgesetzt wird, zu welcher ein Theil der Menge kaum disponirt sein dürfte. Nichts desto weniger spricht der erste Tonmeister in dieser Musik so eindringlich-erhaben, so zuversichtlich und begeisternd von den höchsten Dingen, daß das musikalische Interesse sich unwillkürlich zur reinen Theilnahme an diesen selbst Reigert. So beruht die Wirkung des Ganzen natürlich weniger auf sinnlich angenehmen Eindrücken, vielmehr es im Einzelnen auch an solchen keineswegs fehlt und nicht fehlen darf, als vielmehr auf einer andachtsvollen, mystischen Gesamtstimmung, die den Hörer — nicht bloß den künstlerisch gebildeten — zugleich begeistert und beseligt. Und darin beruht denn doch die einzig berechtigte Wirkung der kirchlichen Kunst, die wahre Mission der Kunst überhaupt, und die Gewalt der Bach'schen Musik insbesondere. — Ueber die Ausführung können wir uns kurz fassen: sie war vorzüglich und in hohem Grade befriedigend. Die zum großen Theile schwierigen Chöre wurden mit eiserner Sicherheit durchgeführt, die Soli von Frau Dr. Reclam, Fr. Lessiak und den H. Raff-Di. John aus Halle und Sopranist Weiß aus Dresden gesungen. Die Ensemble- und Sololeistungen des Gewandhausorchesters verdienen ebenfalls lobende Anerkennung. Sämmtlichen Mitwirkenden gebührt die wärmste Anerkennung, dem Dirigenten des Vereines aber, unserem wackeren Nibel, der in dem wahrlich nicht leichten Dienste der Kunst bisher eine bewunderungswürdige Thätigkeit entfaltet hat, der Dank des Publicums, der sich in immer lebhafterer Theilnahme an der Existenz des Vereines betheiligen möge. — Die Partie der Orgel war, da Letztere nicht benutzt werden konnte, Orchesterinstrumenten zugeheilt, und es lag bei vielen Nummern die Arbeit des Frn. Eduard Wendt, Tonkünstler in Berlin, zu Grunde, welche der Stern'sche Gesangverein daselbst bei seiner Aufführung im April 1861 benutzt hatte.

Leipzig. Am 23. d. Mts. fand im Saale des Gewandhauses die erste der diesjährigen Hauptprüfungen im hiesigen Conservatorium der Musik und zwar im Solospiel unter abwechselnder Direction der H. Professor Moscheles und Concert-M. David statt. Zur Aufführung gelangten ausschließlich Concerte für das Pianoforte und die Violine, theils vollständig, theils bruchstückweise; und zwar traten auf: Fr. Emily Matthews aus London (erster Satz aus Moscheles' Pianofortconcert in G moll), Fr. Otto Freiberg aus Naumburg (erster Satz aus David's D moll-Concert für die Violine), Fr. Ottilie Frieze aus Elbing (erster Satz aus dem E moll-Concert für das Pianoforte von F. Ries), Fr. Adolf Wiltsch aus Leipzig (Concert in Form einer Gesangscene für die Violine von Spohr), Fr. August Werner aus Gens (F. Hiller's Pianofortconcert E moll), Fr. Franziska Frieze aus Elbing (zweiter und dritter Satz aus Mendelssohn's Violinconcert), Fr. Fanny Bach aus Meiningen (Pianofortconcert D moll von Mendelssohn). Sämmtliche Leistungen legten Zeugniß ab von dem vorzüglichen Stande des Institutes und fanden bei dem zahlreich versammelten Publicum beifällige Aufnahme. Technischer Seits erwiesen alle Vorträge ein anerkannteswerthes Vorgeschriftensein; die der beiden letztgenannten Damen trugen sogar schon ein künstlerisches Gepräge. Fr. Franziska Frieze errang sich einen mehrmaligen begeisterten Hervorruf; ihr Ton ist von großer Fülle, ihr Vogenstrich ein kräftiger und sicherer. Ihre technisch wie geistig hervorragende Wiedergabe der beiden Concertsätze läßt auf eine glänzende Zukunft

der jungen Künstlerin schließen. Frä. Bach, die schon in der vorjährigen dritten Hauptprüfung auftrat, bewies auch dies Mal ein solides Können und eine rühmensewerthe, das Virtuose dem Geistigen unterordnende Gesinnung.

Leipzig. Der Königl. hannoversche Kammeränger Hr. Julius Stockhausen veranstaltete am 24. März im Saale des hiesigen Gewandhauses eine musikalische Soirée. Das Programm bestand aus dem Cyclicus von fünfundsiebenzig Liedern: „Die schöne Müllerin“, von F. Schubert. Mußte das Anschauen dieses Programmes uns in eine momentane Verlegenheit setzen, da die Befürchtung einer allzu großen Monotonie nahe lag, so wurde dieselbe durch die ausgezeichneten Leistungen des Hrn. Stockhausen uns bald benommen, und wir freuen uns, ein solches Werk als abgerundetes, vollständiges Ganzes gehört zu haben. Prolog und Epilog sowie drei nicht componirte Gedichte wurden von Hrn. Deyriant recht brav gesprochen. Hr. Stockhausen leistete ganz Vorzügliches; von höchstem Interesse war es, dabei wahrzunehmen, wie bei jeder folgenden Pièce die Kraft und Fülle seiner Stimme mehr und mehr sich steigerte, um am Schluß in schönster Glorie zu glänzen. Dabei athmete jede neue Nummer neues, frisches Leben und zeugte von einem tiefen Eindringen in den Geist der verschiedenen Compositionen; besonders machten „Mein!“ und „Eifersucht“ beim Publicum den großartigsten Eindruck. Was diese Seite des Künstlers betrifft, so dürfte Hr. Stockhausen wol schwerlich einen Rivalen haben. Eine Ermattung war bei unserem Künstler nicht wahrzunehmen, und der vom Publicum ihm gezollte rauschende Beifall möge ihm der schönste Lohn für seine Leistungen sein.

— th.

Berlin. Die Massenhäufungen der Concertaufführungen haben glücklicher Weise schon um ein Bedeutendes nachgelassen. Am 28. Februar kam die 16stimmige Messe von Grell durch die Singakademie zu wiederholter Aufführung. In Betreff des Werkes selbst verweisen wir auf unseren vorjährigen Bericht. Die diesjährige Aufführung war eine weniger gelungene. — Im Arnim'schen Saale hatte am 1. März der Männergesangsverein „Melodia“, welcher unter Leitung des Componisten und Gesanglehrers Hrn. Edwin Schulz zu den bestgeschulten ähnlichen Vereinen Berlins gehört, mit der Feier seines Stiftungsfestes eine Concertaufführung veranstaltet. Solche Stiftungsfeste, verbunden mit Zweckessen und Ball, müßten von der Concertaufführung fern gehalten werden, soll diese, wie hier, nicht fast bis zum Schluß von den zufließenden Ballgenossen fortwährenden Störungen ausgesetzt sein. Die 25 Sänger dieses Vereines leisteten in der beschriebenen Wahl ihrer Stücke meist sehr Befriedigendes. Hrn. Schulz's Composition, „Kriegslied gegen die Welschen“, eine ungerechte Herausforderung für die Jetztzeit, zeichnete sich durch schwungvolle Einfachheit aus. Der Gesangsverein „Melodia“ für „gemischten Chor“ unter Leitung des Hrn. Domänger H. Schäffer bildet einen integrierenden Theil des Ersteren. Dieser Verein sucht Stücke zu cultiviren, deren Erfolg vorläufig noch sehr problematisch ausfallen muß. Wir erinnern hierbei nur an die mangelhafte Vorführung des Finale aus Mendelssohn's „Loreley“. Besser gelang das Ave verum von Mozart. Der Pianist Hr. Gustav Lange und Hr. v. b. Osten unterstützten das Concert, so weit wir es gehört, mit ihren ausgezeichneten Talenten. Ersterer spielte wiederholentlich die schwierige, aber reizende As dur-Romance von Raff mit nuancirtem, effectvollem Vortrage. — Die „neue Akademie der Tonkunst“, unter Professor Th. Kullak's Leitung, führte am 6. März in einer Concertaufführung (Arnim'scher Saal), seine besten ausübenden und schaffenden Kräfte vor. Der erste Satz des Amoll-Concertes für Piano und Orchester von Rob. Schumann (von Hrn. Arnold aus Bremen vorgetragen), Mendelssohn's G moll-Concert für Piano und Orchester (von Frä. Grilla Lie aus Christiania gespielt) und Liszt's schwieriges Es dur-Concert für Piano und Orchester (von Hrn. Feinr. Hofmann aus Berlin vorgetragen) gaben Zeugniß von der Bedeutsamkeit der Kullak'schen Schule und Methode. Hr. Hofmann spielte das Liszt'sche Concert ohne Noten mit überraschender Eleganz und Virtuosität. Als Componist trat derselbe mit einer gut gearbeiteten und wirkungsvoll instrumentirten Symphonie auf, die aber in zu merkbare Weise noch häufig Mendelssohn-Schumann-Bach'sche Reflexe schillerte; sie wurde unter seiner Leitung durch die Liebig'sche Capelle sehr gut executirt. Hr. Reinhard Richter (Schüler des Kammervirtuosen Hrn. Grünwald) spielte das Andante und den letzten Satz aus dem Violinconcert von Mendelssohn ohne Noten mit außerordentlicher Reinheit, Sicherheit und edelm, gesangreichem Tone. Außerdem ist seine Fogenführung elegant und sein Staccato fest und sicher. Frä. Rönneberg hat von der Natur eine hohe Sopranstimme erhalten. Wir hoffen vielleicht im nächsten Jahre, wenn sie ihre Studien eifrigst fortsetzt, ein günstiges Urtheil über ihre Ge-

sangsleistungen fällen zu können. — Am 7. März gab der Violinvirtuose Hr. Feinr. de Ahna, von dem wir im vorigen Jahre mehrfach berichteten, im Saale des Englischen Hauses eine musikalische Soirée. Von den acht Pièces des Programmes hörten wir nur die Chaconne für Violine von J. S. Bach, eine Arie aus „Titus“ von Mozart und ein Adagio religioso für obligates Violoncell mit Begleitung zweier Violinen, Viola, Violoncell und Contrabaß von Jul. Stahlknecht. Der Concertgeber spielte die erstere Pièce mit bedeutender Technik, zwar markigem, aber nicht immer edelm Tone und beeinflusster Intonation. Frä. de Ahna's Gesang der Titusarie befriedigte nur in der Coloratur nicht vollständig. Dessenungeachtet ersang sie sich mit vollem, schönem Tone den Beifall des überfüllten Saales. Hrn. Jul. Stahlknecht's Cantilene auf dem Violoncell ist zu bekannt, als daß wir nöthig hätten, darüber Worte zu verlieren. — Von der vierten Soirée (13. März) für Kammermusik der H. Zimmermann und Stahlknecht konnten wir nur, da an demselben Abend das letzte Domchorconcert stattfand, Haydn's Es dur-Quartett Op. 33 Nr. 3 und Taubert's Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell für Op. 32 hören. Das Letztere verdient wegen seiner besonderen Eigenthümlichkeit und der darin sich ausprechenden, musikalisch-poetischen Begabung des Autors die gerechteste Anerkennung. Reizend und mit Formgewandtheit ist namentlich der zweite Satz (Allegretto scherzoso) geschrieben. Der Componist und die beiden Concertgeber trugen dasselbe unter großem Beifall mit außerordentlicher Schönheit vor. — Im vierten Domchorconcert kamen zur Aufführung: eine 7stimmige Motette von Gabrieli („Benedixisti“), Chor für Männerstimmen von Mascioletti („Terribilis“), „Abraham“ von Corsi, Sopranarie von J. S. Bach („Mein gläubiges Herz“), gesungen von Frä. Aug. Haase, Motette von Feinr. Schütz („Ehre sei Dir Christe“), Choral von Joh. Eccard („Aus tiefer Noth“), Motette von Mich. Bach („Ich weiß“), Arie für Tenor von Alessandro Stradella („So i miei sospiri“), gesungen von Hrn. Geyer, Chor von D. Nicolai („Die Strafe liegt“) und Hymne für eine Sopranstimme mit gemischtem Chor von Mendelssohn („Hör mein Bitten“), die Solopartie gesungen von Frä. Haase. Wie schon angedeutet, hörten wir nur die drei letzten Pièces. Sowol Hr. Geyer wie Frä. Haase, eine talentvolle Schillerin Hrn. Roth's, sangen ihre Soli mit Verstandniß und klangvoller Stimme. In dieser Soirée hatte der fittige Dirigent, Musik-Dir. v. Herberg, welcher nun seit beinahe drei Jahren interimistisch mit vieler Umsicht und künstlerischer Sachkenntniß den Domchor geleitet — so daß endlich seine definitive Anstellung als Nachfolger Reichardt's gerechtfertigt erscheint — die zweckmäßige Aenderung getroffen, anstatt der zwei zu entbehrenden Clavierpièces, Solosänge, von Nichtmitgliedern des Domchores gesungen, in das Programm mit aufzunehmen. — Im vierten Abonnementconcerte des Hrn. Rob. Kadeke (14. März) kamen eine Overture „zu einem Traverspieler“ von Rudolf Kadeke, die Arie der Susanne aus „Figaro“, von Frä. Anna Becky gesungen, Beethoven's Es dur-Concert für Piano und Orchester, von Hrn. Ehrlich aus Frankfurt a. M. auswendig gespielt, und die neunte Symphonie zur Aufführung. Die Färbung der Kadeke'schen Overture ist nicht immer eine düstere, den Gegenstand charakterisirende. Der Componist operirt mit großen Instrumentalmitteln in wohlthönder Manier nicht stets wirkungsvoll. Auch gewinnen die Themen und die Durchführung derselben weniger durch Charakteristik in der Melodieerfindung und Harmoniegestaltung, als durch äußere, formelle Fassung. An Frä. Becky's Gesang vermisten wir zuweilen Reinheit und Sicherheit des Tones. Zu loben ist die deutliche Aussprache ihrer klangvollen Stimme. In Hrn. Ehrlich lernten wir einen bedeutenden Claviervirtuosen kennen. Er liebt die sanften und düstigen Zeichnungen, wodurch sein Vortrag zwar den sinnlichen Reiz verliert, aber dessenungeachtet poetisch und geistig Anregendes hat. Von den drei eingelegten Cadenzen gefiel uns die erste am Wenigsten. Die neunte Symphonie, im vorigen Jahre durch Hrn. Kadeke zur Aufführung gebracht, ging auch dies Mal, bis auf die Gesangsoli im Schlusssatz, vorzüglich gut. — Hr. Hotelbesitzer Mühl-ling hatte zum Besten seiner Stiftung am 16. März (Saal der Singakademie) eine Matinée veranstaltet, zu welcher der Andrang so groß war, daß, da die Artôt, Kistori, Dawson und andere namhafte Künstler darin mitwirkten, Viele kein Billet erhalten konnten. Frä. Artôt errang mit ihren colossalen Stimmmitteln und ihrer oft gerühmten Coloraturtechnik durch den hinreißenden, nuancirtesten Vortrag der Cenerentola-Arie einen selten erlebten Beifallsturm. Auch die declamatorischen Leistungen der Damen Kistori, Friedl-Blinauer und des Hrn. Dawson fanden großen Beifall. Jedoch verwischte die melodramatische Instrumentalbegleitung v. Flotow's die Eindrücke der von Hrn. Dawson gesprochenen Gedichte, „Die Parze“ von Gaudy und „Der Blumen Rache“ von Freiligrath.

Beifällig wurden die künstlerischen Leistungen unseres Sopernsängers Hrn. Fricke und der Hs. Concertmeister Moritz Ganz (Violoncellist) und Wolff (Violinist) aus Frankfurt a. M. aufgenommen. Der Letztere hat einen beschwingten Bogen, aber noch nicht die höchste und ausgebildete Technik. Vollständig Fiasco machte die Sängerin Frau v. Erleben aus Pest mit der zweiten Dur-Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte“. Unter Gelächter des Publicums pfliff und quielte sie die hohe Partie bis zum drei gestrichenen F heraus, so daß, von dieser Gesangsmanier abstrahirt, ihre Stimme nur unbeugsame Contraste aufweist. Lh. Kade.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Kürzlich verweilten einige Tage in Leipzig zwei junge Polen, Hr. Emanuel Kania und Hr. Alexander Jarzdy. Der Erstere, unseren Lesern durch seine Saloncompositionen jedenfalls bekannt, ließ sich in mehreren Privatsirkeln als Pianist hören; Hr. Jarzdy ist nach Deutschland gekommen, um sich über unser Musikleben zu orientiren. — Nach ihrer zweiten Dresdner Soirée concertirten F. Laub und A. Jaell am 13. d. Mts. zu Braunschweig, an welchem letzteren Orte H. v. Willow am 20. ein Instrumental- und Vocalconcert veranstaltete. Gesanglich von einem Hrn. Weber und dem Sopernsänger Habelmann unterstützt, brachte er unter Mitwirkung des Hs. Capellm. Abt und der Hs. Capelle Overture und Kriegermarsch zu Shakespeare's „Julius Cäsar“ seiner eigenen Composition, Liszt's erstes Clavierconcert (Es dur) mit Orchester und dessen „Préludes“ zur Aufführung; außerdem Pianoforte-Solopiecen von Händel, Bach, Liszt, Willow. Das Concert war ein sehr zahlreich besuchtes und die Aufnahme namentlich der „Préludes“ eine begeisterte. — Am 18. März trat die am Dresdner Hoftheater neu engagierte Sängerin, Frä. Agnes Butschel aus Brunn, zum ersten Male als Leonore im „Troubadour“ auf. — Am 23. begann in Kroll's Local zu Berlin eine neue italienische Oper unter Direction eines Hrn. Achille Graffigna mit dem „Liebestrank“ einen Cyclus von Vorstellungen. — Frä. Fischer v. Liefensee fand zu Genf in etlichen Concerten Beifall. — Rudolf Willmers concertirt in Arab. — Der Geiger Rappoldi, welcher in Rotterdam Quartettsoirées ins Leben gerufen hat, begiebt sich nach London, um dort in den großen Concerten während der Ausstellung mitzuwirken. — Jean Becker findet in Rußland die glänzendste Aufnahme; er hat in Petersburg am 7. und 16. d. Mts. große Triumphe gefeiert und sich auch in der Zwischenzeit zu Moskau hören lassen. — Der unseren Lesern bereits bekannte Schwarzburg-Sondershäuser'sche Sopianist Theodor Rathenberger, ein Schüler Liszt's, veranstaltete, nachdem er eine Anzahl Städte der Schweiz besucht, am 12. März ein vom besten Erfolge gekröntes Concert in den Salons Grard zu Paris; seine Programme weisen hauptsächlich Werke seines Meisters auf. — Dasselbst macht auch Michael Blumer, bis vor einiger Zeit Zither-Kammervirtuos des Herzogs Max von Baiern, viel Glück. — An der italienischen Oper zu Paris hat in diesen Tagen Frau Hochholz-Falloni einen Gastrollencyclus begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Der fünfte Productionsabend des Dresdner Tonkünstlervereins am 19. März brachte u. A. Raff's Sonate für Pianoforte und Violine Op. 78. — Das zweite Abonnementconcert der musikalischen Akademie unter Franz Lachner's Leitung in München wies folgendes Programm auf: Symphonie Es dur von Max Renger, Siciliana von Pergolese (gesungen von der Sopernsängerin Frä. v. Edelsberg), Schummerlied für eine Sopran- und zwei Altstimmen von Cherubini, Streichquartett von Spohr, Overture zu „Castor und Pollux“ von Abbé Vogler. — In dem letzten Gesellschafts-Concerte in Wien gelangte Berlioz' Harold-Symphonie zur Aufführung; F. Schubert's Trauermarsch, von Liszt instrumentirt, mußte in demselben Concerte wiederholt werden.

Neue und neuinsudirte Opern. Vom Bremer Stadttheater wird die Inszenirung des „Fliegenden Holländer“ und des „Hohenegrin“ vorbereitet. — Den Letzteren wird das deutsche Theater zu Pest ebenfalls demnächst in sein Repertoire aufnehmen, da der Erfolg des „Tannhäuser“ sich immer steigert. — Am 17. März ging Gustav Schmidt's Oper „Weibertreue“ zum ersten Male über die Bretter der Mainzer Bühne. — Julius Benedict's „Lily of Killarney“ erlebte im Covent-Garden zu London bereits zwölf Wiederholungen.

Literarische Notizen. Der Director des Genfer Conservatoriums J. Andries veröffentlicht in Kurzem ein „Handbuch der Geschichte der Musik“.

Todesfälle. Am 9. März verschied zu Wien hochbetagt Johann Michael Weinkopf, Capellmeister an der l. l. Hofpfarrkirche zu St. Michael. — Aus Pizsa wird der am 17. d. Mts. erfolgte Tod Jacob Elias Fromental Halévy's gemeldet. Er war ständiger Secretair der Akademie der schönen Künste und versuchte sich auch nicht ohne Glück als Schriftsteller. — Kürzlich starb in Paris Gustav Baez, der Autor zahlreicher Opernlibrettos, von denen hier „Die Favoritin“, „Lucia di Lammermoor“, „Othello“ und „Robert Bruce“ genannt seien.

Vermischtes.

Auch in Berlin scheint man Willens zu sein, zu der vertieften Orchesterstimmung zurückzukehren; denn Hr. v. Hülss hat diese wichtige Frage aufgenommen und sie dem musikalischen Senate der Königl. Akademie zur Entscheidung vorgelegt.

Das für die Londoner Ausstellung bestimmte Streichquartett des Hof-Instrumentenmachers Carl Grimm zu Berlin ist für den Preis von 1000 Thalern von einem Kunstkennner bereits angekauft worden.

Vor wenigen Wochen erschien (Leipzig, Verlag von Carl Seibel) „Das deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände u.“ von Rudolf Wirsing, Director des Leipziger Stadttheaters. Wir werden demnächst eine ausführliche Besprechung dieses Buches bringen und drucken heute einen manche treffende Bemerkung enthaltenden Abschnitt daraus ab, wenn wir auch nicht verschweigen können, daß der Verfasser einseitig die Schuld des Verfalles unserer Bühne allem Andern beimist, nur nicht den Directionen, die doch wahrlich nicht allein bei Wandalbühnen, sondern an sämtlichen, auch den größten Theatern keine geringeren Krebschäden aufweisen. Der Autor sagt über die Kritik:

„Daß die Kunst im Allgemeinen, die der Bühne insbesondere, eben so wie auch die Wissenschaft, der Kritik unendlich viel verdanken, daß Letztere den hohen Aufschwung, den Künste und Wissenschaften im vorigen Jahrhundert nahmen, so sehr gefördert hat, daß jene Blüthe ohne die Kritik als möglich gar nicht gedacht werden kann, ist eine längst feststehende Wahrheit, ist historisches Factum. Von jener höheren Kunstkritik, die vorzugsweise in philosophischen Schriften, in Geschichtswerken über diese oder jene Kunst und in Abhandlungen über einen speciellen Theil einer solchen niedergelegt wird, kann hier nicht die Rede sein. Diese Art von Kritik hat sich bis auf unsere Tage im Ganzen rein erhalten; selbst bei den großen principiellen Kämpfen, wie sie z. B. gegenwärtig auf musikalischem Gebiete von den Kritikern geführt werden, zeigt sich auf beiden Seiten Ueberzeugungstreue und Lichtheit der Gesinnung trotz aller oft sehr leidenschaftlichen Erbitterung und der daraus folgenden Ueberstürzung, der Malice und Grobheiten in der Ausdrucksweise; denn wenn die Meisten der Vertreter der höheren Kritik in unseren Tagen auch keineswegs lauter Lessings oder Börnes sind, so sind sie doch sämtlich Männer, die ihre Thätigkeit allein der Förderung der Sache oder selbst im Falle, daß sie auf einem Parteistandpunkt stehen, den von ihnen als recht und gut erkannten Principien widmen.“

Ich habe hier nur die Tageskritik, die Theaterrecensionen, die in Localbättern, in politischen und belletristischen Zeitungen erscheinen, im Auge; denn nur von diesen kritischen Stimmen aus geht oft das Uebel, von daher kommen überhaupt nur die Schattenseiten, welche die Kritik haben kann.

Die Tageskritik hat eine bedeutende Macht, selbst auf das Allgemeine einen unmittelbar größeren Einfluß, als die höhere Kunstkritik; denn sie spricht zum Volke selbst, ihre Besprechungen werden in jeder Familie, an jedem öffentlichen Orte gelesen, während die höhere Kunstkritik ihr Publicum nur in der gelehrten Welt, in dem engen Kreise der Kunstfreunde höherer Classe hat. Der Local- oder Tageskritiker kann daher unendlich viel Gutes wirken, wenn er seinen Einfluß auf das Publicum, seine Macht über die Künstler auf rechte Art anwendet. Seine Stellung ist den Künstlern und dem Publicum gegenüber unter allen Umständen eine sehr schwierige, denn er soll das Unmögliche möglich, d. h. es Allen recht machen. Er muß vor Allem seinen Maßstab den Verhältnissen desjenigen Kunstinstitutes anpassen, dessen Leistungen er zu besprechen hat; er muß diese Verhältnisse genau kennen und dessen sich klar bewußt sein, was mit den vorhandenen Mitteln geleistet werden kann; er darf also z. B. einem Stadttheater gegenüber nicht

dieselben Ansprüche machen, die man an eine reich dotirte Hofbühne stellen muß. Von diesem Standpunkte aus hat er unparteiisch und ohne persönliche Rücksichtnahme zu untersuchen, in wie weit das betreffende Kunstinstitut und jedes einzelne Mitglied desselben seinen Verpflichtungen nachkommt. Er muß belehrende Fingerzeige geben, Lob und Tadel gehörig motiviren, dabei stets in wohlwollendem Tone sprechen, alles Berlegenden im Ausdruck zu vermeiden suchen; denn damit wird nicht nur Nichts erreicht, im Gegentheil ganz entschieden der betreffenden Person und der Sache selbst geschadet. Hat er einen Fehler zu rügen, so muß er auch angeben können, auf welche Weise derselbe zu vermeiden ist, er muß bei einer falschen Auffassung und verfehlten Durchführung einer Rolle in kurzen Worten diese zu zergliedern im Stande sein, um dem Darsteller zu zeigen, in wiefern dieser geirrt hat; und ein solcher wohlbegründeter, wohlmeinend ausgesprochener Tadel wird von jedem Darsteller von Talent und Streben, dem Eigenliebe nicht gar zu sehr verblendet hat, gewiß mit viel größerem Dank hingenommen werden, als ein unbegründetes Lob, das nicht verdient zu haben ein ächter und redlicher Künstler oder Kunstjünger selbst am Besten weiß.

In dieser Weise kann jedoch nur derjenige Tageskritiker seiner Pflicht Genüge leisten, der mit streng redlichem Charakter eine gebiegene wissenschaftliche Bildung, großes Bewandertsein auf dem Gebiete der ältesten, älteren und neuen dramatischen Literatur verbindet, zugleich aber auch mit der Theorie der Schauspielkunst, mit dem Getriebe der Bühne hinlänglich vertraut ist. Ich füge noch hinzu, daß eigentlich nur Derjenige ein Recht dazu hat, in Sachen der dramatischen Kunst öffentlich mit zu sprechen, der selbst producirender Künstler — Dichter oder Componist — ist und als solcher etwas Tüchtiges leistet, der also an sich selbst erfahren hat, wie unendlich schwer es ist, welcher großer Fleiß dazu gehört, um es nur zu etwas Leiblichem in der Kunst zu bringen. Ein solcher wird als Kritiker — ist er sonst ein redlicher und bescheidener Mann — stets gerecht und zugleich wohlwollend über die Leistungen Anderer sprechen.

Diejenigen Kritiken, aus denen die Künstler etwas lernen und sich bilden können, werden jedoch immer seltener. Was müssen sich die Darsteller und Sänger nicht Alles von Leuten gefallen lassen, die nicht die geringste Befähigung dazu haben, die dramatischen oder musikalischen Leistungen der Künstler zu beurtheilen! Hätte man es nicht schwarz auf weiß vor sich, man würde es nicht für möglich halten, daß so verkehrte Urtheile zu Tage gefördert, in die Oeffentlichkeit hinaus gesprochen werden könnten. Junge Leute, welche ihre Universitätsstudien noch nicht vollendet haben, schreiben darauf los, werfen sich plötzlich zu Kunstrichtern auf und spielen mit dem Schwert der Kritik wie das Kind mit dem Messer, kaum ahnend, welche gefährliche Waffe sie leichtfertig handhaben. Es ist jedoch nicht der schlimmste Fall, wenn dergleichen junge Männer zu der kritischen Feder greifen, denn sie haben doch wenigstens einen Fonds wissenschaftlicher Bildung und oft in Folge dessen auch wirkliches Interesse an der Kunst, oder selbst Begeisterung für dieselbe. Sie fehlen nur oft deshalb, weil die Leistungen, die sie beurtheilen, nicht das Ideal erreichen, welches eine feurige, jugendliche Phantasie sich gebildet hat. Weit übler ist es, wenn junge Leute aus anderen Ständen, welche keine gelehrte Bildung erhalten haben, dem Drange nicht widerstehen können, ihre mühsam zusammengetragene, aus dem persönlichen Umgang mit Studenten und Schauspielern gewonnene Weisheit an den Mann zu bringen. Nach solchem Urtheile soll sich nun der Künstler richten, auf solche Kritiken soll das Publicum etwas geben! Ein Glück ist es, wenn Ersterer sich um solche kritische Auslassungen nicht kümmert, Letzteres sich von ihnen nicht irre leiten läßt.

Junge, unerfahrene Kritiker gehen in der Regel haarscharf zu Werke, tabeln weidlich darauf los, mäkeln an Schauspielern und Sängern herum, bis endlich dieser und jener Künstler sich entschließt, sich persönlich dem jungen Recensenten zu nähern, um seine Gunst zu buhlen und auf jede Weise ihn für freundliche Beurtheilung geneigt zu machen. Der junge Kunstrichter ist nun der ganzen Bedeutung seiner Stellung bewußt, er wirft sich in die Drust, fühlt sich durch die geschickt angebrachten Schmeicheleien und Artigkeiten des Künstlers geehrt; Beide lernen sich näher kennen, der junge Kritiker findet in dem Künstler einen liebenswürdigen Gesellschafter, dieser in jenem einen geistreichen Mann (wenigstens äußert sich auf diese Weise der Künstler), sie genießen vereint das gesellige Vergnügen des Wirthshauslebens — und die öffentliche Lobhudelei ist fertig.

Manche Recensenten fassen jedoch die Sache anders auf. Bei diesen steht das liebe Ich vornehmlich und fast ganz allein in dem Vordergrund. Sie glauben sich einen bedeutenden Namen zu machen und

eine Art von *Börne* zu werden, wenn sie als unbestechliche und auch für Complimente unzugängliche Leute alle Leistungen maßlos tabeln, dabei piquant schreiben, d. h. mit giftigen Worten, Malicen, selbst unschuldigen Ausdrücken und hämischen Witzeleien um sich werfen; dergleichen Leute wollen à tout prix Effect machen und speculiren auf dem Beifall Derer, die am Scandal Wohlgefallen finden, und Solche findet man aller Orten. Recensenten dieser Art stehen auf einem Niveau mit den schlechten Schauspielern, die mit outrirtem Spiel und mit Lazzi sich den Applaus der oberen Gallerien zu gewinnen suchen. Sie können der Kunst und den Künstlern Nichts nützen, denn Letztere werden durch die ewigen ungerechten Angriffe verdrüsslich gemacht, klammern sich schließlich nicht mehr um die gallige Kritik und suchen sich derselben so bald als möglich dadurch zu entziehen, daß sie ihren Contract mit dem Theater, das sich von einem solchen Kritiker in seinen Leistungen beurtheilen lassen muß, lösen. Auf solche Weise hat schon öfter diese und jene Bühne brauchbare und tüchtige Mitglieder verloren.

Der Grund, weshalb man unter den Tageskritikern so Wenige findet, aus deren Thätigkeit der Kunst und dem betreffenden Theater wirklicher Vortheil entspringt, liegt einfach darin, daß die Redactionen oder die Eigenthümer der politischen Zeitungen und der Localblätter für Theaterkritiken wenig Honorar zahlen und auch in der Regel nicht mehr zahlen können, da Deutschland mit Hunderten von Blättern gesegnet ist, die Theaterzeitungen, deren Zahl sich von Vierteljahr zu Vierteljahr in höchst bedenklicher Weise vermehrt, gar nicht zu rechnen. Seltener finden sich daher Leute von tieferer wissenschaftlicher Bildung und gründlichen Kenntnissen, welche sich mit dem Schreiben von Tageskritiken befassen wollen. Es ist dasselbe meiner Ansicht nach eine höchst undankbare Thätigkeit, die nicht einmal einen in richtigem Verhältniß zu der aufzuwendenden Mühe und zu den erwachsenden Unannehmlichkeiten stehenden pecuniären Gewinn abwirft. Diesem Mißverhältniß und den daraus folgenden Uebelständen könnte wenigstens in Bezug der Theaterblätter etwas abgeholfen werden, wenn die Zahl der Agenturen und in Folge dessen auch die der betreffenden Zeitschriften durch sparsamere Ertheilung von Concessionen beschränkt würde. Giebt es weniger derartige Geschäfte und Blätter, so sind auch die Herausgeber der Letzteren eher im Stande, ihren Mitarbeitern ein anständiges Honorar zu gewähren; es werden sich daher auch zur Führung der Kritik leichter tüchtige, wissenschaftlich und künstlerisch gebildete Männer finden.

Nicht zu verkennen ist es, daß mit nur wenigen Ausnahmen die hervorragenden politischen Zeitungen, die hin und wieder in ihren Feuilletons kurze Berichte über einzelne Theater und deren Leistungen bringen, nach Kräften für wahrheitsliebende und gebiegene Berichterstattung sorgen. Auch ist es im Allgemeinen mit der öffentlichen Beurtheilung musikalischer Leistungen in Deutschland besser bestellt. Viele Musiker von Fach befassen sich mit Opernkritik, und diese haben wenigstens stets die musikalische Bildung für sich; ferner hält ein Jeder doch so viel von seinem Fache und thut so leicht nicht etwas, was ihn in den Verdacht der Ignoranz bringen könnte, also wird sich auch der Musiker vor Unwahrheiten hüten und — ist er nur einigermaßen eine Künstlernatur — sein musikalisches Gewissen rein erhalten. Ausnahmen davon giebt es freilich auch, wie ferner, namentlich in belletristischen und Localblättern selber auch oft Leute in Sachen der Musik mitreden, die ein Urtheil zu haben glauben, weil sie ein Mal mehr oder weniger erfolglosen Clavierunterricht gehabt haben, weil einer ihrer Verwandten musikalisch ist — oder auch Literaten geben ihre Urtheile ab (und der ächte Literat versteht bekanntlich Alles), die verschiedene Aufsätze über musikalische Dinge gelesen haben, dabei aber nicht wissen, was Tonika und Dominante ist, wenn sie überhaupt nur die Noten kennen. Sehr bedauerlich ist es, daß in neuester Zeit selbst in musikalischen Blättern solchen unreifen Menschen und Polyhistoren das Wort gestattet wird, wenn sie nur im Sinne der betreffenden musikalischen Partei oder Clique schreiben."

Um vielfachen Anfragen zu begegnen, theilen wir hierdurch mit, daß die Absendung der Quittungen über die eingegangenen Beiträge zum „Allgemeinen Deutschen Musikverein“, sowie die der Mitgliederkarten u. s. w. bisher beanstandet worden ist, weil zugleich mit diesen den Betheiligten die Statuten zugestellt werden sollen. Der Druck derselben hat sich wegen der örtlichen Entfernung der mit ihrer Redaction Vertrauten von einander verzögert, steht nun aber demnächst bevor.

Leipzig, den 4. April 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Frankwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Ansh in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Kathen Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 14.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Weidmann & Comp. in New York.
J. Schottenbach in Wien.
Kud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Fortsetzung). — Die Concert-Programme des
Musikvereins Euterpe zu Leipzig in den Jahren 1861—62. — Kleine Zeitung:
Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

(Fortsetzung.)

Wenn der Most ausgegohren und sich abgeklärt hat, dann tritt für den „fladern Wein“ die gefährlichste Zeit ein, um so gefährlicher, je feuriger das Gewächs. Ein Feuergeist ist nicht so leicht zu bändigen; bald versucht er, in neuer Gährung, Rand und Band zu zersprengen, bald versinkt er in Trübheit, gleichsam trauernd um die verlorene Freiheit.

Diese zweite Gährungs- und Klärungszeit hat Brahms in den Werken 7 bis 10, die ich schon als der Uebergangsperiode angehörig bezeichnet habe, durchgemacht.

Das dritte Liederheft Op. 7 ist ein getreuer Spiegel der trüben Stimmung, in welche er gegen Ende 1854 verfallen. „Seiner werden Wunden warten bei seinem Gange durch die Welt“ hatte ihm ja Robert Schumann prophezeit. Die gewählten Texte und die dazu gesetzte Musik wetteifern mit einander in Trübheit und Trauer. „I sitz do in Traurigkeit, es isch a böse, schwere Zeit“, „Könnst i no fort durch d' Welt, weil mir's hie gar net g'fällt“. Selbst wo die Texte, wie Nr. 2 und namentlich im letzten Verse, eine heitere Auffassung verlangten, hat Brahms seiner düstern Stimmung nicht Herr werden können. Die beiden liedartig gehaltenen Balladen Nr. 1 und 2 stehen noch auf der Höhe der früheren Hefte (man lasse sich das schöne Wellenspiel Seite 4 nicht entgehen!); die letzten vier Nummern aber sind bloße Stimmungsgemälde, grau in grau gemalt, oder vielmehr einfache Skizzen, wie sie ein genialer Künstler ein Mal hinwirft — um sie dann unausgeführt in der Mappe liegen zu lassen. In der letzten Nummer, die für den großen Gedanken „O brich nicht, Steg, Himmel fall' nicht ein!“ viel zu knapp gehalten ist, steigert sich die Verstimmung bis zum Ingrimme und findet in diesem ihre Heilung.

Das Trio für Piano, Violine und Violoncell Op. 8 gehört halb zu dieser Uebergangsperiode, halb noch zur ersten Sturm- und Drangperiode.

Wie es Brahms nicht vermocht hat, den ersten Satz seiner ersten Sonate einheitlich zu gestalten, eben so wenig ist ihm dies in dem ersten Satz seines ersten Trios gelungen; und hier wie dort haben zu diesem Mißlingen dieselben Ursachen beigetragen, ein Mal der wulstige Contrapunct und die überladene Polypheonie, und dann hauptsächlich der Fehler, daß er zu den Hauptthemen einander abstoßende Gegensätze auswählte. Gegensätzlichkeit in den Themen ist nur für den Humor des Scherzos und Trios am Platze, die übrigen Sonatensätze verlangen dagegen bloße Nebensätze als Themen, die nicht der nothwendigen, im Durchführungstheile zu vollziehenden Vereinigung und Zurückführung auf den gemeinschaftlichen Grundgedanken widerstreben. Dies ist auch der Grund, weshalb Scherzo und Trio keinen gemeinsamen Durchführungstheil zu haben pflegen, sondern höchstens eine Coda, in der ein Waffenstillstand oder eine Art Versöhnung der beiden Contraste stattfindet.

Unser erster Satz beginnt viel versprechend mit einer prachtvollen Cantilene des Claviers und (später) des Violoncells; aber schon nach wenigen Tacten kann sich die Violine nicht enthalten, eine überflüssige Phrase nach Art der Canarienvögel hinein zu werfen, eine überflüssige Phrase deshalb, weil sie zum Thema nicht gehört und im späteren Verlauf nicht weiter verwendet wird. Die zweite Gruppe (Seite 4) hat schon etwas Vorsüßiges, Widerhaariges, und in noch größerem Gegensatz steht die düster grübelnde, meist canonisch geführte, dritte (Seite 5), an welche sich unmittelbar die idyllisch heitere Schlußgruppe anschließt. Von dieser führen wieder grübelnde Sextolengänge der Violine und des Violoncells, welche ebenfalls nicht weiter verwendet werden und von denen man nicht weiß, ob sie sich der Componist zwei- oder dreiaccentig gedacht hat, zur Reprise des ersten Theiles, bezüglich zum Durchführungstheile, Seite 7—12. Hier wird hauptsächlich das dritte und vierte Thema in humoristischer und genialer Weise bearbeitet (nur Seite 11 leidet an einigen Härten und Excentricitäten), und dabei das zweite Thema als Hauptbegleitungsfigur benutzt. Nach diesem Durchführungstheile ertönt noch ein Mal das großartige erste Thema, dann aber, bis zum Schlusse, wird der Schönheit Valet gesagt. Zwei neue Durch-

föhrungen des dritten und ersten Themas überbieten sich in bizarren Excentricitäten. Erst wird ein Anfsatz zu einer vierstimmigen Fuge über das oben als grüblerisch bezeichnete dritte Thema genommen; diese Fuge ist von der ersten Imitation an in der Lage der sich gleichsam auf die Füße tretenden Stimmen verfehlt und fast undurchsichtig zu nennen; diese Undurchsichtigkeit wächst mit der schon nach vier (mitunter recht harten) Imitationen eintretenden engsten Engführung; bald sind die zu einem Anäuel verflochten Truppen nicht mehr zu regieren, und das Ganze löst sich in wilde Flucht (von canonisch imitirtem Nebenwerk) auf, bis die Reserven des ersten Themas sich schließend ins Mittel legen, die aber schließlich dem Anpralle auch nicht widerstehen können und sich vom allgemeinen Strudel mit fortreißen lassen. Hier feiern Leidenschaft und Charakteristisches Triumphe, während die Schönheit sich trauernd das Antlitz verhüllt.

Um so wohlthuernder wirkt der darauf folgende Satz. Soll man hier mehr bewundern, wie in dem Scherzo (H moll) die dämonische Leidenschaft durch den mächtigen Willen des Zaubermeisters so ganz und gar beherrscht und in gebührende Schranken gebannt wird; oder wie dann im Trio (H dur) so plötzlich rein menschliche Gemüthlichkeit auftritt und sich im zweiten Theile bis zum glücklichsten Jubel steigert? An das wiederholte Scherzo schließt sich eine sanft ausströmende Coda in H dur, die die scharfen Gegensätze zur Versöhnung bringt.

Das Adagio leidet in seinem Hauptthema wieder ein Mal an jener uns schon bekannten verdunstenden Ueberschwänglichkeit; zwei Mittelsätze, ein milder und ein kräftigerer, bieten zwar festeren Anhalt, ihre Gegensätzlichkeit läßt es jedoch eben so wenig wie im ersten Satze zu einer rechten Einheit und zu einem Gesamteindrucke kommen.

Der nächst dem Scherzo genialste Satz ist das Finale, in welchem bohrende, wühlende Unruhe mit wehmüthigen Klagen wechseln; fast unheimlich ertönen die Weherrufe:



wild und immer wilder stürmt und braust es fort, aber stets bleibt der Tondichter Herr der Leidenschaft, und niemals überspringt er die Schranken der idealen Kunst.

Das ohne Opuszahl bei Wigand in Göttingen (nicht Cassel) erschienene Lied „Mondnacht“ von Eichendorff ist nicht so genial wie die Schumann'sche Composition desselben Textes; namentlich hätte man bei den Worten: „Und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus“ von Brahms einen höheren Aufschwung erwartet. Die Albumblätter, Heft 1, vom Jahre 1854, in denen es erschien, enthalten acht Liederbeiträge von Spohr, Hauptmann u. A., unter welchen Joachim's Composition des Heine'schen „Ich hab im Traum geweinet“ die hervorragendste ist.

Die 16 Variationen, Op. 9, behandeln das aus Rob. Schumann's Op. 99 (Albumblatt Nr. 1) entnommene Thema:



über welches gleichzeitig mit Brahms auch Clara Schu-

mann Variationen, Op. 20, veröffentlichte. Schumann befand sich damals hoffnungslos in Emdenich; sein Lieblings-schüler Johannes singt ihm im Voraus eine Mänie, voll der rührendsten Klage und der tiefsten Wehmuth. Die Variationen sind in freiester Schumann'scher Weise bald über das Discantthema, bald über das Baßthema (Variation 2, 10 und 16) und mit Anwendung des feinsten Contrapunctes geschrieben. So bildet in der zehnten Variation das Baßthema im ersten Theile die Discantmelodie, und dazu ertönt gleichzeitig dessen Umkehrung Note für Note im Baße und das diminuirte Discantthema in den Mittelsstimmen; im zweiten Theile tritt dasselbe Thema in canonischer Umkehrung auf. Es sind dies, wie ich schon ein Mal bemerkt habe, Kunststücken; wenn sie aber, wie dies hier der Fall, gut klingen und zur Herstellung eines poetischen Kunstwerkes benutzt werden, dann wird ihnen Niemand den gebührenden Zoll der Bewunderung versagen. Ich kann mich nicht enthalten, hier wenigstens den Anfang beider Theile dem Leser mitzutheilen:

Nr. 1



Nr. 2



Der dritte Theil dieser Variation bringt die zweite Hälfte des Themas ebenfalls gleichzeitig mit dessen Umkehrung im Baße. (In der Oberstimme des vorletzten Tactes von Seite 13 sind deshalb die beiden Accorde *gis his dis* zu binden.) Variation 14 ist ein directer Canon in der Secunde, Variation 15 in der Untersexta.

In ächt Goethe'scher Weise hat Brahms nebenbei noch Manches in sein Variationenwerk „hineingeheimnigt“. So ist der Anfang der neunten Variation wörtlich aus Schumann's Op. 99 (Albumblatt Nr. 2) entnommen, und in der Coda der zehnten Variation läßt er die Romanze Clara Schumann's Op. 3, über welche Robert Schumann seine Impromptus Op. 5 geschrieben, in einer Mittelsstimme neben dem im Discante angestimmten Baßthema anklingen. Wäre der Charakter und die Veranlassung dieses Werkes nicht so ernst und wehmüthig, so hätte es nahe gelegen, in ähnlicher Weise, wie dies Beethoven in seinen Diabelli-Walzer-Variationen mit „Keine Ruh bei Tag und Nacht“ gethan, hier das mit dem Discantthema so nahe verwandte Trallalera Damin's zu einer humoristischen Variation zu verwenden. Eins nur will mit

nicht recht zusagen: die aus der allzu großen Ähnlichkeit der ersten und dritten Variation entstehende Eintönigkeit, welche durch die zwischen beide geschobene, das Hauptthema behandelnde zweite Variation mir nicht in genügender Weise beseitigt zu sein scheint.

Es ist eine große, düstere, tiefe und schwere Musik, die hier ertönt, die würdigste Manie, die jemals einem Meister von seinem Schüler gesungen worden. Immer verklärter wird das Anfangs so herbe Klage Lied, bis es in dem lindernden Pianissimo des Fis dur-Schlussaccordes verhaucht.

Die wahrscheinlich ebenfalls schon 1854 geschriebenen, aber erst 1856 herausgegebenen Balladen für Clavier, Op. 10, enthalten vier Nummern; zuerst die düstere schottische Ballade „Edward“, theilweis im doppelten Contrapuncte geschrieben, mit einem dramatischen Mittelsatz von höchster Leidenschaft und einem sanften Schlusse voll des tiefsten Wehs. Mit Recht hat Brahms den Gang der Herber'schen Ballade in der angegebenen Weise zu Gunsten der abgerundeteren musikalischen Form abgeändert. Die zweite Nummer bringt ein unsäglich mildes Andante, das durch zwei Mittelsätze von tropig leidenschaftlichem und von elegisch weichem Charakter unterbrochen wird. Das genialste Stück dieses Heftes ist das „Intermezzo“ überschriebene dritte, mit seinen flackernden Irrwischen und tänzisch rumorenden Kobolden. Soll man hier die zitternde Hast und brodelnde Unruhe des Hauptsatzes (in welchem Brahms zum ersten Male einen complicirteren Rhythmus anwendet) mehr bewundern, oder die so plötzlich eintretende unheimliche Stille des im reinsten homophonen Satz geschriebenen Mittelsatzes?

Die letzte Nummer, in welcher drei Motive, das eine immer verschwimmender, düsterer und trüber als das andere, sich einander ablösen, ist ein Gebilde des dichtesten britischen Nebels; Ossianische Gestalten tauchen hin und wieder im Heerrauhe auf, will man sie aber festhalten, so sind sie schon wieder verschwunden. Ist es etwas Irdisches, was dort hin und her flattert, oder sind es die Geister der Erschlagenen? Jener bläulich fahle Schein, der durch des Nebels Decke zu brechen beginnt, ist es der Mond oder ein fernes Nordlicht? — — —

Brahms mag wol selbst gefühlt haben, daß der hier betretene Weg eine verschlagene Sadgasse der Romantik war; mit aller Gewalt hat er seinen Pegasus zurückgelenkt, da es noch Zeit war, zurück von der Jagd nach verschwimmenden unsagbaren Nebelgestalten, hin zu den ewig klaren Gebilden und zu den seligen Gefilden der Classiker. Während er bisher — wie Goethe — frisch und led sein jeweiliges Ideal erfaßte und weiblich abläßte, um es dann mit anderen Idealen eben so zu machen, hat er jetzt sieben mühevollen Jahre seines jungen Lebens darauf verwendet, um das zu erreichen, was ihm zur Gewinnung der höchsten Meisterschaft noch fehlte, die sichere und vollständige Herrschaft über sich selbst, über die eigene dämonische Leidenschaft. Während Goethe in Italien seine Meisterschaft durch praktisches Hineinleben in den hellenischen und römischen Geist mühelos zufiel, hat Brahms die seinige durch unausgesetztes Studiren der Partituren unserer Altmeister sich mühevoll erarbeitet. Sieben Jahre Arbeit, eine lange Zeit, eben so lang, wie die, welche Jacob bei dem reichen Laban um Rahel diente; sieben Jahre, eine kurze Zeit, wenn man den dafür erhaltenen Lohn damit vergleicht. Die reiche Erbschaft Beethoven's und Schumann's zu heben, ist wahrlich des Schweißes der Edeln werth.

Da erschienen endlich 1861 und 1862 die acht Werke der

neuesten Brahms'schen Periode. Hätte der Name nicht auf den Titelblättern gestanden, kein Mensch hätte auf Brahms gerathen, so himmelweit verschieden sind diese Werke im Charakter und in der ganzen Haltung von denen der früheren Perioden. Nur eins ist geblieben, die geniale Conception und Arbeit, aber auch sie ist geläutert und veredelt aus dem Phönixfeuer hervorgegangen.

Wer soeben aus einem blühenden Garten, in dem er lange weilte, heraustritt, von dem kann es nicht Wunder nehmen, daß er durch die noch in seinen Roden hangenden Blüthen seinen letzten Aufenthalt verräth. So ist es Brahms ergangen; während er früher nur Ureigenes brachte, kommen jetzt, wenigstens in seinen ersten Werken der dritten Periode, hin und wieder Anklänge an die alten Meister vor. So erinnert — um diesen Punkt gleich hier abzuthun — in der Serenade Op. 11 das erste Hauptthema an Haydn's Finale der D dur-Symphonie:



das dritte Thema desselben Satzes an Schumann, das zweite Scherzo an das Scherzo in Beethoven's D dur-Symphonie, das erste Thema des Rondos an das Finale von F. Schubert's großem D moll-Streichquartett; in der zweiten Serenade Op. 16 das Scherzo an das Finale von Beethoven's achter Symphonie, das erste Thema im Rondo an Beethoven's Duo mit Violoncell Op. 69; im Concerte Op. 15 das zweite Hauptthema des ersten Satzes an den Anfang des Larghetto der D dur-Symphonie, aus welchem ja auch Mendelssohn das Thema seines Sommernachtsstraum-Rottornos entlehnt hat.

Aller Anfang ist schwer, und jedes Ding will erlernt werden, und so hat auch Brahms im ersten Satz seiner für das volle Beethoven'sche Orchester (19 Stimmen) geschriebenen D dur-Serenade Op. 11 in derselben Weise Lehrgeld geben müssen, wie er es in seiner ersten Sonate und in seinem ersten Triosatz gegeben hat. Auch hier hat er nicht vermocht, die beiden Hauptthemas, welche ich oben schon als Haydnisch und Schumannisch bezeichnet habe, zur erforderlichen Einheit zu verschmelzen. Hierzu kommt, daß das zweite Thema etwas Schleppendes hat. Wenn vier Viertel sich plötzlich in Doppeltriolen (also sechs Noten statt vier) verwandeln, da ist es, als wüßten der Seele Flügel; wo aber, wie hier, die das Thema beginnenden vier Viertelnoten plötzlich in den $\frac{3}{2}$ -Tact (also drei Noten statt vier) übergehen, da empfinden wir das Gefühl des Erlahmens. Nur erst bei der letzten Reprise, von Seite 64 der Partitur an, wo das idyllische Haydn'sche Thema allein ertönt, bis zum Schlusse ist der sanfte Charakter festgehalten und eine wahrhaft himmlische Musik entstanden, die eben so klar ist wie die Haydn's, dabei aber unendlich tiefer und von noch nicht dagewesenem Inhalte. Im ersten Theile, so viel einzelne Schönheiten derselbe auch enthält, stören namentlich die zum idyllischen Grundzuge nicht passenden, schmetternden Triolengänge Seite 21 — 24 und Seite 58 — 61. Obgleich man einsieht, daß sie aus den absteigenden Terzen am Schluß der Gesangsgruppe entnommen sind, fragt man sich doch unwillkürlich: Wozu der Lärm? Es ist ja eine Serenade, also eine Musik heiteren oder wenigstens sanften Charakters, und keine Symphonie. Ferner ist der Anfang des Durchführungstheils, Seite 26 und 27, zu complicirt und unruhig, und der

geräuschvolle und dabei doch so Wenig sagende und für einen Brahms allzu wohlfeile doppelte Contrapunct Seite 31 bis 34 ist, gelind gesagt, nicht schön zu nennen. Glücklich Weise bin ich in dem Falle, diesen Tadel hier zum letzten Male über Brahms auszusprechen; von nun an bis zu seinem neuesten Werke hat er niemals wieder die Schönheitslinie um Haarsbreite überschritten.

Das darauf folgende Scherzo sammt Trio ist ein durchaus reifes und vollendetes Stück, wie es Beethoven in seinen glücklichsten und heitersten Stunden nicht schöner geschaffen hat. Es könnte in einer Symphonie dreist seinen Platz nehmen, für eine Serenade ist es trotz seiner heiteren Stimmung, eben so wie das ihm folgende Adagio fast schon zu groß. Ich mache namentlich auf die genialen Stellen Seite 73, 74, 76 und 77 aufmerksam, auf die prächtige canonische Imitation Seite 82, auf die reizenden Staccatoflöten Seite 90, 94 und 102 und auf den Uebergang des Trios zur Reprise des Scherzos Seite 103—105.

In dem ganz wie ein viergruppiger erster Sonatensatz gebaueten Adagio ist, bis auf das etwas leere zweite Thema, Alles vollendet schön, namentlich die dritte und vierte Gruppe, und vor Allem der Durchführungstheil und die Coda, beide wahrhaft genial concipirt und meisterhaft instrumentirt.

Die beiden kleinen Menuettos, Seite 152—156, sind ein liebliches Schwesterpaar. Obgleich sie den völlig gleichen Inhalt haben — beide lächeln in Thränen — und der Rhythmus des zweiten von dem des ersten nur durch einen Auftact verschieden ist, so ist dennoch im Originale (anders freilich ist die Wirkung im Clavierauszuge) die nothwendige Abwechslung durch die verschiedene Instrumentation erreicht. Das erste Menuett ist zwei Clarinetten und einem Fagotte zugetheilt, zu denen später noch Flöte und Violoncell treten; während im zweiten Menuette die Violine die Melodie führt, die Violine staccato begleitet und die Clarinette und das Violoncell nur geringen Antheil nehmen. Wiewol das erste Menuett wiederholt wird und mit einer Coda versehen ist, so wäre es doch eine unrichtige Bezeichnung gewesen, wenn Brahms das zweite Menuett Trio genannt hätte. Zu einem Menuett und Trio hätte ein Gegensatz beider gehört, der hier, wie schon gesagt, nicht vorhanden; es sind eben zwei Zwillingsschwestern, eine so lieb und schön wie die andere. Sollte ich mich aber für Eine entscheiden müssen, so wäre es die Erste, und Brahms wird wol den gleichen Geschmack gehabt haben; sonst hätte er die Reprise nicht ihr, sondern der Schwester zugetheilt.

Auf diese beiden Menuetten folgt als fünfter Satz abermals ein Scherzo sammt Trio. Erscheint ein zweites Scherzo, noch dazu in unmittelbarer Folge nach zwei Menuetten, schon an und für sich als ein embarras de richesse, so könnte es nur durch innere Nothwendigkeit und durch absolut neuen und überraschenden Inhalt seine Rechtfertigung finden. Das vorliegende kleine Scherzo und Trio, Seite 157—167 der Partitur, überrascht aber nur durch sein Dasein in einem Werke der Schumann'schen Schule, deren Devise „neuer Inhalt in altbewährter Form“ hier vollständig verleugnet erscheint. Die Form freilich ist die altbewährte, und zwar die aller kleinste Scherzo- und Trioform, der Inhalt aber ist gut seine hundert Jahre alt; Vater Haydn hat die Geschichte uns schon so und so viel Mal vorerzählt, und Beethoven im Scherzo der D-dur-Symphonie hat sie diesem auch schon, mit neuen Zusätzen versehen, nacherzählt, und zwar interessanter, als wie sie uns jetzt Brahms abermals vorführt. Nur einen einzigen Grund für die Einreihung dieses Satzes in die Serenade ver-

mag ich aufzufinden: die thematische Verwandtschaft desselben mit dem Hauptthema des ersten Satzes. Man vergleiche den Anfang des Scherzos:



und zwar die Oberstimme mit der dritten und vierten, die Unterstimme mit dem zweiten Tacte des nachfolgenden, wie schon erwähnt, an die Haydn'sche D-dur-Symphonie anklingenden Hauptthemas des ersten Satzes:



Eine, wenn auch noch so entfernte Verwandtschaft ist unverkennbar. Ja ich gehe noch weiter und behaupte, daß sämtliche Themas aller sechs Sätze aus jenem Urthema entlehnt sind, einige freilich fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Bei der Fis-moll-Sonate habe ich diese Themeneinheit, wie ich hoffe zur Ueberzeugung, nachgewiesen; hier aber muß ich den Beweis schuldig bleiben, da er nur auf künstliche Weise und durch viele Nebeneductionen zu führen wäre. Ich erwähne überhaupt hier diese thematische Einheit nur deshalb, weil sich durch dieselbe so Manches, was ich oben tadelnd oder wenigstens als auffällig vermerkt habe, erklären läßt, so die Existenz der zweiten Adagiotruppe und die rhythmische Ähnlichkeit der beiden Menuetten u. s. w.

Der sechste und letzte Satz ist ein in Rondoform gehaltenes Finale, welches dem ganzen Werke mit seinen beiden munteren, oben als Schubert'sch und Haydn'sch bezeichneten Themen einen wohlthuenden Abschluß gewährt.

Das vierhändige Clavierarrangement rührt vom Componisten selbst her und ist ganz geeignet, ein richtiges Bild von diesem ersten Orchesterwerke zu geben, natürlich so weit dies auf dem Claviere überhaupt möglich ist. Bezeichnung oder wenigstens Andeutung der Instrumentation ist bei vierhändigen Clavierauszügen nicht üblich, und deshalb will ich sie hier nicht besidieren; dagegen hätten billiger Weise die mitunter vorkommenden Begegnungen zweier Hände (der linken des ersten und der rechten des zweiten Spielers) auf derselben Taste vermieden werden sollen, ein Versehen, welches übrigens in den Clavierauszügen der zweiten Serenade und des Sextettes nicht wiederkehrt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Concert-Programme des Musikvereins Euterpe zu Leipzig in der Saison 1861—62.

Wie am Schlusse der vorigen Saison veröffentlichen wir nachstehend auch dies Mal, um vielfach gegen uns ausgesprochenen Wünschen nachzukommen, eine Uebersicht der Concertprogramme des Musikvereins „Euterpe“ aus dem verflossenen Halbjahre.

Erstes Concert.

Erster Theil: Symphonie, G-moll, von Mozart; Scene und Arie der Dejanira aus dem Oratorium „Herakles“ von Händel, gesungen von Frä. Laura Lessiak; Concert

für Pianoforte und Orchester, E moll, Op. 11, von Chopin, vorgetragen von Frau Ingeborg v. Bronsart.

Zweiter Theil: Ouverture „Die Fingalshöhle“ von Mendelssohn; zwei persische Lieder von A. Rubinstein, gesungen von Frä. Lessia; Notturmo, Des dur, Op. 27, von Chopin und Tarantelle d'après la Muette de Portici von Liszt, vorgetragen von Frau v. Bronsart; Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ von R. Wagner (mit neuer Bearbeitung des Schlusses vom Componisten).

Zweites Concert.

Erster Theil: Ouverture zu „Egmont“ von Beethoven; Violinconcert Nr. 7, E moll, von Spohr, vorgetragen von Hrn. Seelmann aus Dresden; Geisterchor aus dem Drama „Kosamunde“ von Franz Schubert und Soldatenlied aus „Faust“ von Liszt, gesungen von dem akademischen Gesangsverein „Arion“; Romanze, F dur, von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Seelmann; zwei Lieder für Männerchor: „Kastlose Liebe“ von R. Schumann und „Trinklied“ von A. Rubinstein; Sarabande, Double und Tempo di Bourre für Violine solo von S. Bach, vorgetragen von Hrn. Seelmann.

Zweiter Theil: Symphonie, E dur, von Franz Schubert.

Drittes Concert.

Erster Theil: „Vom Pagen und der Königstochter“. Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester von R. Schumann. Die Soli gesungen von Frau Dr. Reclam, Frä. Lessia, Frä. Giesinger und den HH. John aus Halle, Sabbath aus Berlin, Golditz und Prager; die Chöre ausgeführt von den Gesangsvereinen „Ossian“, „Arion“ und Mitgliedern des Kiedel'schen und Rich. Müller'schen Vereins.

Zweiter Theil: Symphonie Nr. 9, D moll, mit Schlusschor über Schiller's Ode „An die Freude“ für großes Orchester, Solo- und Chorstimmen von Beethoven. Die Soli gesungen von Frau Dr. Reclam, Frä. Lessia und den HH. John und Sabbath.

Viertes Concert.

Erster Theil: Ouverture zu den „Abenceragen“ von Cherubini; Arie aus dem „Messias“ von Händel, gesungen von Frä. Jenny Meyer aus Berlin; Pianofortecconcert im italienischen Styl von S. Bach, vorgetragen von Frau v. Bronsart.

Zweiter Theil: „Festlänge“, symphonische Dichtung von Liszt.

Dritter Theil: Cavatine aus „Semiramis“ von Rossini, gesungen von Frä. Meyer; Novallette, D dur, von R. Schumann und Walzer, As dur, von Chopin, vorgetragen von Frau v. Bronsart; „Mignon“ von Liszt, gesungen von Frä. Meyer; Ouverture zu „Oberon“ von E. W. v. Weber.

Fünftes Concert (für Kammermusik).

Quartett für Streichinstrumente, D dur, von J. Haydn; Quartett, D moll, von Franz Schubert; Quartett, Eismoll, von Beethoven. Die Ausführung dieser Werke hatte das Hofquartett der HH. Gebr. Müller aus Meiningen übernommen.

Sechstes Concert.

Erster Theil: Ouverture zum „Corsar“ von Berlioz; Concert, F moll, Op. 16, für Pianoforte mit Begleitung des

Orchesters von A. Henselt, vorgetragen von Hrn. v. Blom; Festmarsch zur Goethe-Jubiläumsfeier von Liszt; Notturmo, Op. 37 Nr. 2, von Chopin und Rhapsodie hongroise Nr. 9, Le Carnaval de Pest, von Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Blom.

Zweiter Theil: Symphonie Nr. 2, E dur, Op. 61, von R. Schumann.

Siebentes Concert.

Erster Theil: Ouverture zu „Manfred“ von R. Schumann; Scene und Arie des Adriano aus „Rienzi“ von R. Wagner, gesungen von Frau Krebs-Michalefski; Große Phantasie, E dur (für Pianoforte und Orchester bearbeitet von Liszt), von Franz Schubert, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; Arie aus dem „Weihnachtsoratorium“ von S. Bach, gesungen von Frau Krebs-Michalefski, der Violinpart ausgeführt von Hrn. G. Haubold; Ungarische Rhapsodie Nr. 13 von Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Der Wanderer“ von Franz Schubert und „Mein Hochland“ von E. Krebs, gesungen von Frau Krebs-Michalefski.

Zweiter Theil: Symphonie Nr. 8, F dur, von Beethoven.

Achtes Concert (für Kammermusik).

Concert Nr. 1, D moll, für Pianoforte mit Streichquartett-Begleitung von S. Bach, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Ave Maria“ von Cherubini und „Am Meer“ von Franz Schubert, gesungen von Frä. Auguste Brenken; Sonate, As dur, Op. 110, von Beethoven, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Märzveilchen“ und „Schneeglöckchen läuten“ von F. Gleich, „Ständchen“ von Franz Schubert, gesungen von Frä. Brenken; Carneval, Op. 9, von R. Schumann, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart.

Neuntes Concert.

Erster Theil: Symphonie, B dur, von J. Haydn; Violoncellconcert mit Orchesterbegleitung (erster Satz) von B. Molique, vorgetragen von Hrn. Th. Krumholz; Carneval-Ouverture von F. Bräseke.

Zweiter Theil: Ouverture zur „Feuermusik“ von Händel; Souvenir de Spa, Phantasie für Violoncell von F. Servais, vorgetragen von Hrn. Krumholz; Ouverture, Scherzo und Finale, Op. 52, von R. Schumann.

Zehntes Concert.

Erster Theil: Psalm 137 für Solo, Chor und Orchester von G. Bierling. Das Tenorsolo gesungen von Hrn. Schnorr v. Carolsfeld, die Chöre ausgeführt von den Gesangsvereinen „Ossian“ und „Arion“; „Die Flucht nach Ägypten“, biblische Legende für Tenorsolo, Chor und Orchester von Berlioz.

Zweiter Theil: Eine Faustsymphonie für Orchester, Männerchor und Tenorsolo, in drei Charakterbildern, von Liszt, die Harfenpartie ausgeführt von Frau Dr. Pohl aus Weimar.

Elftes Concert (für Kammermusik).

Erster Theil: Quartett für Streichinstrumente, D moll, Op. 77, von J. Raff; Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente, E moll (Möser.), von Carl Müller.

Zweiter Theil: Sonate für Pianoforte, F moll, Op. 58, von Chopin; Quartett für Streichinstrumente, E dur, Op. 59 Nr. 3, von Beethoven. Die Streichquartetten ausgeführt von den HH. Gebr. Müller, die Pianofortevorträge von Hrn. A. Blasemann aus Dresden.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Paris. Am 20. März fand in den Salons Erard das erste Concert der Frau Clara Schumann vor einem ungewöhnlich zahlreichen Publicum statt. Die Künstlerin trug darin vor: Quintett von Schumann, begleitet von den H. Armingaub, Jacquard, Falso und Mas; ferner die Orgelfuge nebst Präludium in A moll von S. Bach; die Sonate in D moll von Beethoven; eine Vercense von Schumann und zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn. Außerdem wurden noch gesungen: eine Arie aus einer Cantate von S. Bach, das Frühlingslied und „Schöne Wiege meiner Leiden“ von Schumann. Ihr Spiel erregte einen Beifallssturm, wie er hier sehr selten in Pianoconcerten wahrgenommen wird. Es ist schwer anzugeben, welche Nummern am Meisten beklatscht wurden, und dies ist um so beachtenswerther, als die Compositionen Schumann's und Bach's keinesweges in der Tragweite des hiesigen Geschmacks liegen. Das Frühlingslied mußte wiederholt werden, was eben so der Composition als der meisterhaften Begleitung der Frau Clara Schumann galt. Bei dem Quintett wurde die Künstlerin aufs Beste von dem Streichquartett unterstützt. — Am Montag, den 24. März, wurde dem in Nizza verstorbenen Componisten Fromental Halévy die letzte Ehre erwiesen. Der Leichnam war bereits am Freitag Abend in Paris angelangt und im Institute, wo der Verstorbene als beständiger Secretair für die Section der schönen Künste seine Dienstwohnung hatte, ausgestellt. Vor ihm lag die Partitur der Oper „Noah“, welche der Künstler kurz vor seinem Tode beendet hatte, und neben ihr die Feder, mit welcher er sie geschrieben. Von dort setzte sich der Zug um Mittag in Bewegung. Da Halévy Commandant der Ehrenlegion war, so wurden ihm die militairischen Ehren von einem Detachement des siebenten Bataillons der Nationalgarde erwiesen. Drei Musikköre, das der Garde von Paris, der Gend'armierie zu Fuß und der Nationalgarde, gingen dem Leichenwagen voran und spielten abwechselnd die Trauermärsche aus der „Jldin“ und der „Königin von Cypern“. Eine Menge von wenigstens 3000 Personen folgte dem Sarge zu Fuß. Man bemerkte unter ihnen fast sämtliche Mitglieder der Akademie der schönen Künste, die Directoren der Großen und der kleinen Oper wie des lyrischen Theaters; die musikalische Welt war natürlich reichlich vertreten. Am Grabe wurden mehrere Gedächtnisreden gehalten und ein De profundis in französischer Uebersetzung von den Künstlern des Théâtre lyrique ausgeführt. Nur mit großer Mühe und sehr spät, am Tage vor der Beerdigung, hatte man die Erlaubniß dazu von dem Rabbiner — Halévy war bekanntlich jüdischer Religion — erhalten. Die Musik eines jeden der vier Verse war eigens für diese Ceremonie von den vier Lieblingschülern des verstorbenen Meisters, nämlich von Jules Cohen, Bazin, Victor Masse und Gounod, componirt worden. Nachfolger Halévy's in der Professur am Conservatorium ist Clapillon, und diese Wahl macht Auber wiederum alle Ehre. Er scheint mit Macht dahin zu arbeiten, sich bereinigt unter den Ruinen des ehemals so berühmten Conservatoire zu betten. Eine jede Vacanz bringt neue Incapacitäten auf die Lehrstühle, vielleicht damit das Licht des Directors um so heller glänze. Schon längst sind die Resultate des Institutes gleich Null zu erachten; noch einige Jahre ähnlichen Wirkens, und sie werden tief unter Minus fallen. Doch das kümmert Auber sehr wenig, wenn nur die Producte seiner Opernfabrik ihren gewöhnlichen Cours behalten. Einzig daran denkt und dafür arbeitet er. — Um nochmals auf Halévy zurückzukommen, so ist man allseitig der Ueberzeugung, daß seine Hinterlassenschaft sehr gering sein müsse. Nun erzählt man sich, daß die Wittve nach dem Tode ihres Mannes drei Briefe erhalten habe, aus denen hervorgehe, daß sie im Besitze einer Rente von 34,000 Francs sei. Der Wechselagent Rodriguez will ein dem Verstorbenen gehöriges Capital von 80,000 Francs in Händen haben, das zu gleichen Theilen die beiden Töchter des Componisten bekommen sollen. Rothschild meldet Frau Halévy, daß sie 10,000 Francs Rente bei ihm stehen habe. Pereire kündigt ihr an, daß ihr Gemahl bei der Affaire des Boulevard Malesherbes theilhaftig gewesen sei, an demselben ein Haus besitze, das 20,000 Francs Renten abwerfe und welches sie ja nicht sofort verkaufen möge. Die Wahrheit dieses Gerüchtes kann ich zwar nicht verbürgen, doch scheint sich dasselbe zu bestätigen.

ov

Wien, 21. März. Der Unfug des Beschneidens und Zerschneidens großer Werke war schon von jeher ein an unserem Hofopertheater wucherndes Gewächs. Die „operative Chirurgie“ — um den scharf bezeichnenden Ausdruck eines hiesigen Feuilletonisten zu gebrauchen — hat an dieser Stelle schon so heillos gewirthschaftet, daß selbst das Wiedererkennen gewisser, in altes Vollblut gedrungener Kunstwerke Mühe kostet. Diesem Verfahren hat man neuestens auch den „fliegenden Holländer“, bekanntlich Wagner's kürzeste Oper, unterworfen. Der erste und zweite Act haben zwar bisher noch Gnade gefunden vor dem capellmeisterlichen, regisseurlichen und directorlichen Rätbel — das ist nämlich jenes an unserer Hofoper schaltende und waltende Triumvirat der äußersten Urtheils-, Tact- und Geschmackslosigkeit —, dagegen hat man im dritten Aufzuge den Matrosenchor bis zur gänzlichen Unkenntlichkeit zusammengestrichen. Man hat nämlich von der Stelle an, wo die Mannschaft des Holländers die Bühne betritt, die ganze doppelchörig gehaltene Scene bis zum Schlusse gelöscht. Es tritt demzufolge, nach dem ganz aphoristisch abprallenden „Hussaffache“ der Matrosen sogleich Eril wie ein Deum ex machina mit seinem an die eben so urplötzlich hervorspringende Senta gerichteten Weherufe: „was muß ich hören?“ hervor. Ich frage einfach: wie viel Zeit wird — um schon ein Mal von so engherzigen, auf die Kunst angewandten ökonomischen Grundsätzen ausgehen zu wollen — durch eine solche Kürzung erspart? Nicht mehr und nicht minder, denn etwa fünf Minuten. Die im Allegro-Zeitmaße (Alabreve-Tact) gehaltene Stelle umfaßt 147 Tacte. Was verschlägt dies aber bei einer Oper, die — thatsächlich der erkorene Liebling unserer opernfreundlichen Intelligenz — nicht länger spielt, denn 1½ Stunde? Währt doch gar manche schlechte neuitalienische und neufranzösische Ausgeburt mindestens um eine halbe, auch um dreiviertel, wo nicht um eine ganze Stunde länger, und man denkt gar nicht an eine Beschneidung derselben. Rein musikalisch genommen, ist endlich dieser Strich ein schreiender Unfug. Es wird nämlich mit dem Dominantseptimen-Accorde von F moll aufgehört und gleich darauf mit dem Septimen-Accorde fünfter Stufe von F moll wieder eingesetzt. Nun frage ich selbst den freisinnigsten Musikkenner: welcher verwandtschaftliche Kitt, welche auch nur entfernte logische Verbindung waltet zwischen den Tonarten F und F moll? Doch ist dies nicht das einzige, an Wagner's hier populärstem Werke begangene Unrecht. Man hat nämlich schon seit längerem die Vertretung Sentas der in dieser Rolle muster-gültigen Darstellerin, Frau Dufmann, entzogen und selbe wieder dem gesanglich wie mimisch automatenartigen Treiben des Fr. Krauß anheimgegeben. — Von Reprisen selten gehörter Meisterwerke der Vorzeit nenne ich die hehre „taurische Iphigenie“ und den reizenden „Wasserträger“. Im Uebrigen gab es seither vielen Humbug. Dahin gehört denn auch die ohne Grund und Zweck, bloß auf Matteo Salvi'sches Geheiß, wieder aufgewärmte Donizetti'sche „Maria di Rohan“, dieses Ungeheuer an Langweiligkeit und Geistlosigkeit. — Prof. Heißler's „Orchesterverein“ gab sein zweites diesjähriges Concert. Eröffnet mit der Gluck'schen Iphigenien-Ouverture, bei welcher man dies Mal den herrlichen Wagner'schen Schluß benutzt hatte, folgte Beethoven's Clavierconcert in B dur, diesem eine Altarie aus Händel's „Messias“. Hieran schlossen sich Mendelssohn's Hebriden-Ouverture und zwei Altlieder von Schubert und Schumann, endlich eine bereits im Jahre 1845 componirte Symphonie von Selmar Bagge. Die Aufführung war im Allgemeinen eine sorgfältige, Seitens des Streichorchesters und der Sängerin (Frau Ida Flak) sogar eine gut durchgeleitete. — Das zweite philharmonische Concert zweiter Folge bot wieder nur Längstbekanntes. — Der Stoff des dritten Gesellschaftsconcertes war „Paradies und Peri“. Ich entsinne mich kaum einer kühleren Wiebergabe dieses in jedem Zuge durchwärmten, seelen-vollen Longebichies. Ueberall Phlegma, Unkraft, geist- und schwingungsloses Thun und Treiben. Nicht Herbed trägt hier die Schuld, obwohl auch er an diesem Tage nicht recht aufgelegt schien; sämtliche Solisten, Chorsänger und Orchestermitglieder legten ein so laues Gebahren an den Tag, als gälte es, irgend eine altmodische Kirchenmusik oder eine schlechte wälsche Oper abzutun.

Frankfurt a. M. Von allen Concerten, welche wie Sand am Meer die Saison überfüllen, zeichnete sich das am 17. März von Ferd. Laub gegebene durch inneren Werth sowol, als durch gediegene Mitwirkung aus. Wenn der Concertgeber im Mendelssohn'schen

Biolinconcert und in Compositionen von Paganini, Viertempo, Bach und seiner eigenen, alle Mannichfaltigkeiten des vollendeten Geigers entwickelte, so schien uns sein Spiel in der Beethoven'schen Sonate (Es dur Op. 96) mit einem Mal gewachsen zu sein, wie ja der Mensch (mit einem deutschen Dichter zu reden) mit seinen größeren Plänen wächst und größer wird. Niesenhaft zog er seinen Partner Hrn. Martin Wallenstein mit sich fort, und so vereinigten sich beide Virtuosen, diese Sonate, die schon so Manchem zur Klippe geworden, zu wahrer und allgemeinem Verständnis zu bringen. Die Mitwirkung unseres Tenoristen, Hrn. Glogner, und einer jungen schwedischen Sängerin, Frä. Hebbé, die Nichts zu viel hat als ein b, um die Höhe des Gesanges zu sein, bildete die würdige Einfassung zu dem Edelstein des Raub'schen Geigenspiels.

Erasmus.

Freiburg im Breisgau. Aus einer so urkatholischen Stadt wie Freiburg kann ein musikalischer Bericht wol nicht anders als mit Kirchenmusik beginnen, und muß hier der unter der Leitung des geistlichen Rathes Lumpy stehende Domchor rühmend erwähnt werden. Mehrmals im Jahre werden größere Meisterwerke aufgeführt und gewähren allen Kennern hohe Genüsse. Die weltliche Musik pflegen das Theater, die Liedertafel, der Gesangsverein Concordia und eine aus Orchestermitgliedern bestehende Quartettgesellschaft. Das Theater ist gut subventionirt und besitzt besonders in diesem Jahre eine vorzügliche Operngesellschaft. Director Chrubimsky, früher selbst Sänger, ist in dieser Beziehung sehr thätig. Capell-M. Starke, ein noch junger Mann, führt die Oper mit der größten Thätigkeit und Umsicht. „Lannhäuser“, „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“, „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Abt's Hof“, u. s. w. vertraten die deutsche, „Othello“, „Barbier“, „Lucia“, selbst „Trovatore“ die italienische, „Die Stimme“, „Eugenotten“, „Prophet“, „Weiße Dame“ u. s. w. die französische Schule. Das Personal besteht aus tüchtigen Kräften; Frau Jagel-Nath ist eine gewandte Coloratursängerin, welche neben ihrer theatralischen Thätigkeit namentlich als Gesangslehrerin mit dem größten Erfolge thätig ist und im Begriffe steht, ein Gesangsinstitut nach Art des von Frau Cornet in Hamburg geleiteten zu gründen. Hr. Winter, ein Tenorist, der nie heißer wird und die unschätzbare Eigenschaft besitzt, alle Tenorpartien zu singen, geht leider verloren, da er von Oftern ab nach Brunn engagirt ist. Hr. Fransch, ein Bassist, dem nur noch musikalische Ausbildung fehlt, ist im Besitz prächtiger Stimmittel. Die weitaus interessanteste musikalische Persönlichkeit ist aber Frä. Werber, die Tochter eines hiesigen Arztes; die noch junge Dame hat schöne Stimme und verbindet damit eine treffliche musikalische Bildung. Der zweite Capellmeister, Hr. Mohr, erfreute uns mit einer romantischen Oper „Der Liebesdoctor“, welche trotz eines recht schlechten Textes ein viel versprechendes Opus ist. Die Melodien sind frisch, lebendig, einzelne Nummern, namentlich eine Introduction mit Chor im dritten Acte, stehen hoch über Dilettantenmusik und berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. Vor einigen Tagen wurde auch eine Ouverture zum Shakespeare'schen „Lear“ von Hrn. Carl Hendrich aufgeführt, welche in hohem Grade interessirte. Der Componist hat namentlich den Shakespeare'schen Geist sehr glücklich charakterisirt, sein Tongemälde ist großartig gedacht und schwungvoll durchgeführt. Die Instrumentirung zeugt von gründlichem Studium, und ist besonders die Behandlung der Blechinstrumente vorzüglich zu nennen. Liedertafel und Concordia haben in dieser Saison nur pro domo sua gesungen und muscirt. — Recht Gebiegenes bringt die Quartettgesellschaft sowol in den Programmen, wie in der Ausführung.

R. R.

Chemnitz. Unsere Singakademie, obwol schon seit einer Reihe von Jahren bestehend, bisher aber nur selten mit Aufführungen größerer Chorgesangswerke an die Öffentlichkeit tretend, hat in vergangener Saison durch Veranstaltung von drei selbstständigen Abonnementconcerten die Aufmerksamkeit des musikalisch gebildeten Publicums auf sich gezogen. Dasselbe lobte das Unternehmen mit einer recht aufmunternden Theilnahme, und in der That hat man alle Ursache, sich über den Fleiß der Singakademie, insbesondere auch über die rein künstlerischen Bestrebungen ihres jetzigen Dirigenten, Musl.-Dir. Schneider, zu freuen. Nachdem in den ersten beiden Concerten Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ und Liszt's „Prometheus“ vorgeführt worden, hörten wir im dritten am 16. März Schumann's „Paradies und Peri“ unter Mitwirkung der Sopranistin Frä. Altsleben aus Dresden, welche die Partie der Peri kunstfertig durchführte. Die übrigen Soli fanden durch Dilettanten eine größtentheils genügende Vertretung. Die Chöre, verstärkt durch den Kirchenchor und die Schneider'sche Liedertafel, eben so klar als sicher ausgeführt, waren von mächtiger Wirkung. Auch unser Orchester schien von der bezwingenden Macht des schönen Werkes erfaßt zu sein;

beim es spielte dasselbe fast durchgängig mit einer höchst lobenswerthen Decenz und Aufmerksamkeit, die zum Gelingen des Ganzen wesentlich beitrugen.

Halle. Die fünfte Quartettunterhaltung der H. Röntgen, John, Hermann und Davidoff fand am 12. März im Saale des „Kronprinzen“ statt, und es kamen in derselben zur Aufführung: Quartett (Es dur) von Haydn, Quartett (Es dur) von Mendelssohn und Beethoven's Es dur-Quartett (Op. 18 Nr. 1). Fast nach jedem Satze ernteten die Künstler für ihre vortrefflichen Leistungen lauten Beifall des zahlreichen Auditoriums. — Sonnabend, den 22. März, wurde im großen Versammlungssaale der Franke'schen Stiftungen von der hiesigen Singakademie, unter der Leitung des Universitäts-Musl.-Dir. Dr. Franz, Händel's Oratorium: „Israel in Aegypten“ recht gelungen zur Aufführung gebracht. Wir bemerken an dieser Stelle, daß sich dieses Institut unter R. Franz, wenn auch zum Theil unter erschwerten Verhältnissen, mit vielem Glück vorzugsweise der Pflege Bach'scher Musik zugewendet, und daß von demselben bis jetzt nicht weniger als 21 Bach'sche Cantaten gesungen worden sind.

H.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der Gesanglehrer San Giovanni in Mailand ist mit einem Gehalte von 28,000 Francs an das neue Petersburger Conservatorium berufen worden.

Am 6. April eröffnet Frau Jauner-Krall am Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater zu Berlin einen Gastrollencyclus.

Die zweite Soirée für ältere und neuere Claviermusik von Franz Bendel in Hamburg brachte Rondo von C. Bach, Gavotte von S. Bach, Beethoven's Sonate caractéristique, R. Schumann's Fis moll-Sonate, Clavierstücke von Liszt und dem Concertgeber.

Musikfeste, Aufführungen. Das für die Aschermittwoch in Dresden angesetzte Concert der Königl. Capelle fand erst am 22. März statt; doch wurden statt des „Alexanderfestes“ eine Reihe einzelner Musikstücke aufgeführt.

Am 31. v. Mts. fand in Dresden unter Nieß' Leitung ein Concert zum Besten der Hinterlassenen des Sopransängers Habnemann unter Mitwirkung der Damen Altsleben, Baldamus, Batschel und Weber sowie der H. Bläßmann und Schnorr v. Carolsfeld statt.

Das dritte Concert des Prager Cäcilienvereins am 20. v. Mts. — über die beiden ersten wurde bereits von unserem Correspondenten berichtet — brachte ein Manuscriptwerk von J. A. van Eylen, Overture, Entr'acte und Chöre zum Trauerspiel „Lucifer“ von J. van Bonbel, Mendelssohn's Overture Op. 24 sowie Recitativ und Arie aus seinem „Elias“, von Frau Prochaska gesungen.

Der „Musikverein“ zu Wien brachte am 31. März Beethoven's große Messe in D zur Aufführung.

In Neustadt a. Orla gelangt nächstens D. G. Engel's „Winfried“ zur Aufführung.

Das fünfte Abonnementconcert von Anton Krause zu Barmen am 29. März brachte Händel's „Judas Makkabäus“.

Neue und neuereinsudirte Opern. Am Leipziger Stadttheater sind soeben Schenk's komische Oper „Der Dorfbarbier“ sowie Marschner's „Bambyr“ neu einstudirt wieder ins Repertoire aufgenommen worden.

Am 4. v. Mts. soll Bott's „Mädchen von Corinth“ im Berliner Opernhause zum ersten Male in Scene gehen.

Albert Grisar's Oper „La chatte merveilleuse“ fand im Théâtre lyrique zu Paris eine günstige Aufnahme.

Auszeichnungen, Beförderungen. Paul Fischer in Zwickau ist zum Organisten und Musikdirector an der Hauptkirche in Jittau berufen worden.

Germisches.

Das „Dresdner Journal“ meldet unterm 29. März, daß Richard Wagner die ungehinderte Rückkehr ins Königreich Sachsen gestattet worden.

Kammermusikus Tröstler in Dresden, der Director der vor-
tügen Lehranstalt für Musik, hat von Sr. Majestät dem Könige eine
jährliche Subvention von 300 Thalern verwilligt erhalten.

Die „Ostdeutsche Post“ ist in ihren musikalischen Kritiken ein Schritt
vortwärts gekommen; denn ihr Referent, Ludwig Fielben, erklärt bei
Besprechung der Aufführung von Verlioz' Harold-Symphonie im letz-
ten Wiener Gesellschaftsconcerte, es sei „Pflicht der Zeitgenossen, zu
signalisiren, daß man Verlioz als Epoche machend für die Fortent-
wicklung der Kunst begrüßen müsse.“ Schade, daß dasselbe R. Schu-
mann bereits vor 25 Jahren in diesen Blättern „signalisirt“ hat.
R. Wagner's und Liszt's Bedeutung ist Hrn. Fielben freilich noch
nicht klar geworden.

Couffemacher, der Herausgeber der „Flandrischen Volks-
gesänge“, hat zu Tournai eine Messe aus dem 13. Jahrhunderte
aufgefunden, die er für eines der ältesten Monumente harmonischen
Kunsttages hält.

Der Bildhauer Matthä in Rom, einer der bedeutendsten
Schüler Thorwaldsen's, hat nach vieljähriger Arbeit die Büsten

Beethoven's, Gluck's, Mozart's und Palestrina's nebst den
dazu gehörigen Consolen für die Großfürstin Helene von Rußland
vollendet. Beethoven's Büste wird von Zeus, die Gluck's von einer
Psyche, die Mozart's von den drei Grazien und die Palestrina's
von singenden Engeln getragen.

Schon in Nr. 20 des vor. Bandes der „Zeitschrift“ gebachten wir
bes bei Gustav Feinze in Leipzig erschienenen Portraits Robert
Schumann's nach einer Zeichnung von A. Menzel. Damals lag
uns dasselbe nicht vor; jetzt aber, nachdem wir es zu Gesicht bekom-
men, können wir nicht umhin, unsere Leser nochmals auf diesen werth-
vollen und würdigen Pendant zum großen Beethoven-Bilde auf-
merksam zu machen.

Druckfehler-Berichtigung.

In „Schumanniana Nr. 8“, siehe die vorige Nr. 13, Seite 104,
Spalte 2, Zeile 5 von oben und Zeile 19 von unten, lies beide Male
„Brounen“ statt „Bramen“.

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfang des Sommersemesters, dem 10. April d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowol von Künstlern,
als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und
Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichtsgegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang Hr. *Ludwig Stark* und Hr.
Hausser; Sologesang Hr. Kammeränger *Rauscher* und Hr. *Stark*; Clavierspiel HH. *Sigmund Lobert*, *Dionys Pruckner*, *Wilhelm Spoidel*, Hr.
Hofmusiker *Levi*, HH. *Alwons*, *Attinger*, *Tod* und *Wölfe*; Orgelspiel Hr. Prof. *Faist* und Hr. *Attinger*; Violinspiel HH. Hofmusiker
Debaysère, *Keller* und Hr. Concertmeister *Gollermann*; Harfenspiel Hr. Kammervirtuos *Krüger*; Tonsatzlehre HH. *Faist* und *Stark*; Par-
titurspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesangunterrichts Hr. *Stark*; Methodik des Clavierunterrichts Hr. *Lobert*; Orgelkunde Hr.
Prof. *Faist*; Declamation Hr. Hofschauspieler *Arndt*; italienische Sprache Hr. Secretair *Bunsler*.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegen-
heit gegeben.

Das jährliche Unterrichtshonorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 fl. (57 $\frac{1}{2}$ Thlr.,
215 Francs), für Schüler 120 fl. (68 $\frac{3}{4}$ Thlr., 257 Francs.)

Anmeldungen wollen vor der am 5. April stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von
welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, im März 1862.

Die Direction der Musikschule.
Professor Dr. *Faist*.

Die Pianoforte-Fabrik

VON

Albert Eckardt,

früher Gutzschebauch & Comp.

in Leipzig,

Plagwitzer Strasse No. 3,

empfehlte ihre selbstgefertigten Pianofortes in englischen Concert- und Stutz-Flügeln, sowie deutsche Flügel und Pianinos neuester Con-
struction. Sämmtliche Instrumente haben eine kraftvolle, leichte elastische Spielart und einen vollen, gesangreichen Ton.

Solide Preise und mehrjährige Garantie werden zugesichert.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig ist soeben erschie-
nen und durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu
beziehen:

PORTRAIT

VON

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Nach dem Gemälde von *Ed. Magnus*, lithographirt von *G. Feckert*.
Gross Folio. Preis 3 Thlr.; vor der Schrift 5 Thlr. 20 Ngr.

Ein Blatt von künstlerischer Vollendung, welches die Freunde
und Verehrer Mendelssohn's in hohem Grade befriedigen wird.

In allen Buch- und Musikalien-Handlungen ist zu haben:
Schmidt, M. H., Gesang und Oper. Magdeburg, **Hein-
richshofen**. Pr. 12 Ngr.

Allen Vereinen, welche sich zu Gesangsfesten vorbereiten,
empfehle ich die binnen 14 Tagen erscheinende Composition vom
königl. Musikdirector:

B. Hamma:

Die Wächter des Vaterlands.

Patriotische Hymne

für Männerchor und Orchester.

Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Die 4 Singstimmen 16 Ngr.

Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Diese Composition ist von grösster Wirkung und bereits zum
7. Preuss. Sängerfeste zu Elbing im Juli 1862, sowie zum Pfäl-
zischen Sängerfeste angenommen. Ich bitte die Herren Dirigenten
dringend, sich mit diesem Werke bekannt zu machen.

Conrad Glaser in Schleusingen.

Leipzig, den 11. April 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Gruntwein'sche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gehröder Aug in Zürich.
Mathen Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 15.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Arabi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Fortsetzung). — Recensionen: A. Saran,
Op. 3. — Aus Wien. — Aus New York. — Kleine Zeitung: Correspondenz;
Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

(Fortsetzung.)

Der Vulkan hat ausgetobt; ruhig, majestätisch ragt sein Haupt in die Wolken, und auf seinem Riesentrüben, da wo vor Zeiten ein Feuerstrom herniederstürzte und Alles, was sich ihm entgegenstemmte, verheerend mit sich fortriß, da haben sich in der fruchtbaren Lava grüne Matten, blühende Fruchthaine, anmuthige Villen erhoben. Jener Dikt, der seine Schalmee so heiter in die Abendkühle hinausbläst, ahnt wohl nicht, daß plötzlich die Erde unter ihm erbeben, der Maulwurf Seismos dicht neben ihm seinen Kopf aus dem Boden herausreden mag.

Was die Zukunft uns bringen wird, wer kann es wissen, wer wird es wissen wollen, da die Gegenwart so beseligend ist? Genießen wir denn der friedlichen Ruhe, nun da der Riese schläft, und lauschen auf die neuen zauberischen Klänge, die sich jetzt vernehmen lassen.

Horch! Frauen stimmen in der Ferne ein Ave Maria an, lieblich, engel mild, von sanften Flöten, Oboen und Clarinetten begleitet. Langsam zieht die Wallfahrt den Berg herauf; jetzt biegt sie um jene Bergede, der Gesang erhebt sich lauter und lauter, und, während vom nahen Kloster Orgellaut herüber tönt und die Ave-Glocke sich in das Processionslied mischt, beugen auch wir vor der heiligen Jungfrau unser Knie im Gebete: Sancta Maria, ora pro nobis! und lassen den Zug der frommen Pilgerinnen an uns vorüberziehen. Lange noch tönt ihr ora, ora zu uns aus der Ferne herüber, bis er mit einem lang ausgehaltenen Horn tone verhallt.

Brahms' Ave Maria, Op. 12, von welchem wir oben sprachen, ist für vierstimmigen Frauenchor, je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner und Streichquintett oder Orgel in prächtigem Contrapuncte und mit sanft sich wie-

gender Cantilene geschrieben. Verrieth die D dur-Serenade, das erste nach Brahms' siebenjähriger zweiter Studienzeit erschienene Werk, in einigen seiner Sätze noch die Studirlampe; so erscheint dagegen, von Op. 12 an, Alles leicht, mühelos, abgerundet, reif. Jeder Tact beweist uns, daß wir jetzt einem mehr und mehr heranreisenden Meister gegenüberstehen. Die Stimme des Tadel, die sich bisher so breit ausnahm — denn Tadel muß motivirt werden, während der Beweis des Lobes durch das veröffentlichte Werk selbst geführt wird — verstummt; ich kann daher bei der Besprechung der folgenden Werke mich kürzer fassen und auf die Andeutung ihres Charakters und Inhaltes beschränken, da uns Brahms' geläuterte thematische Kunst jetzt schon bekannt ist.

Auch ein religiöser, aber kein so milder und heiterer Gesang, wie im Ave Maria, wird in Op. 13 angestimmt. Tiefe Stimmen, abwechselnd von Fagotten und Bassposaune mit Tuba begleitet, beginnen den Begräbnißmarsch und Chor. Alles trüb und düster, dumpfe Paukenschläge ertönen zu dem sechs bange Tacte hindurch vom Alt, Tenor und Bass leise angeschlagenen, eintönigen tiefen C, bis dann bei den Worten „wenn Gottes Posaun wird angehn“ der Sopran crescendo al f mit dem vollen Chor der Sänger und Bläser (je zwei Oboen, Clarinetten, Fagotten und Hörnern, vier Posaunen und Pauken) mit Mark und Bein durchrieselnder, wahrhaft graufiger Wirkung, sich zum hellen G dur-Accorde erhebt, einfällt. Während der Leib eingescharrt wird, trösten milde canonisch geführte Stimmen, auf die gewisse Zuversicht der Auferstehung verweisend, und nachdem das traurige Geschäft vollbracht „gehn allsamt wir unser Straßen“, wie der alte rhythmisch sehr harte und edige Text sagt. Ein sanft an- und abschwellender G dur-Accord der Bläser — und Alles ist vorbei.

In den acht Liedern und Romanzen Op. 14 herrscht — mit Ausnahme des innigen Sonettes Nr. 4, in welchem der Wechsel von vier- und fünftactigen Sequenzen eine eigenthümliche Wirkung macht, und des lieblichen Ständchens Nr. 7 — noch die trübe Stimmung der zweiten Periode. Mögen auch einige derselben schon in jener Periode concipirt sein, jedenfalls sind sie in der gegenwärtigen überarbeitet. Man fühlt es, daß der Componist seiner trüben Stimmung Herr geworden ist, und wenn er ihr noch Ausdruck giebt, so geschieht dies mit einem Troge, der die Heilung mit sich führt. In diesen No-

manzen tritt uns zugleich eine naive Einfachheit und eine an Bach und die Altitaliener erinnernde Strenge der diatonischen Gestaltung entgegen, die unserer lauwarm-chromatischen, blasirten Musikepoche anfänglich etwas nüchtern erscheinen wird, die aber bei genauerer Bekanntschaft uns um so wohlthuerender erfrischt und anheimelt. Welcher andere Componist hätte sich wol getraut, den dritten bis fünften Vers der Murray-Romanze und die ganzen Nummern 1, 2, 6, 7 und 8 so vollständig einfach und naiv aufzufassen, wie es hier geschieht? Bravo Brahms!

In dem Concert für Piano und Orchester (Op. 15, zwanzig Stimmen) richtet sich Brahms vor unseren sichtlichen Augen zu seiner ganzen Größe auf. Beethoven hat durch seine letzten Sonaten und Quartette, durch die solenne Messe und die neunte Symphonie seine früheren Schöpfungen gleicher Gattung der ersten und zweiten Periode gekrönt und diese Musikformen so weit über seine und unsere Zeit hinausgeführt, daß das durchschnittliche Publicum noch lange darüber hinbringen wird, diese Werke vollständig in sich aufzunehmen. (Noch heut zu Tage versteht, wie man zu sagen pflegt, der Zehnte die Neunte nicht.) Nur in den Concerten ist Beethoven mitten in der zweiten Periode stehen geblieben; ein Concert dritter Periode, in welchem Orchester und Clavier vollständig gleichberechtigt in einander aufgehen müßten, hat er nicht geschrieben, wol aber die Bahn dazu in dem ersten Satz des Es dur- und in einzelnen Theilen des G dur- und des Violinconcertes vorgezeichnet. Und diese Bahn ist es, die Brahms in richtiger Erkenntniß Dessen, was Noth thut, weiter verfolgt hat; freilich hat er sein hohes Ziel nur in dem Adagio und in der letzten Hälfte des Finale vollständig erreicht; der erste Satz, obgleich größer intentionirt, als die beiden folgenden und in einzelnen Partien weit über dieselben hinausragend, leidet mitunter noch an einzelnen Härten und Ecken und einem schon öfter gerügten zu wulstigen Contrapuncte, so daß man wol nicht Unrecht thut, die Conception und erste Bearbeitung desselben in eine frühere Zeit zu verlegen. So ist namentlich der Anfang des Solo Seite 7 sehr herb und edig; die Octaven zwischen Bass und Oberstimme Seite 14, Reihe 2, sammt dem a und ais klingen nicht gut und hätten doch so leicht durch einen andern Bassgang, z. B. h fis ais h dis fis g h g, vermieden werden können; die Zusammenstellung der drei Themen Seite 14 zweite Hälfte ist nicht durchsichtig genug; in dem Anfang des Solo Seite 10 und 29 treten Orchester und Pianoforte sich gleichsam auf die Füße. Da die Orchesterstimme im Clavierauszuge an dieser Stelle nicht angedeutet ist, so möge deren Anfang hier einen Platz finden und meine Behauptung beweisen:

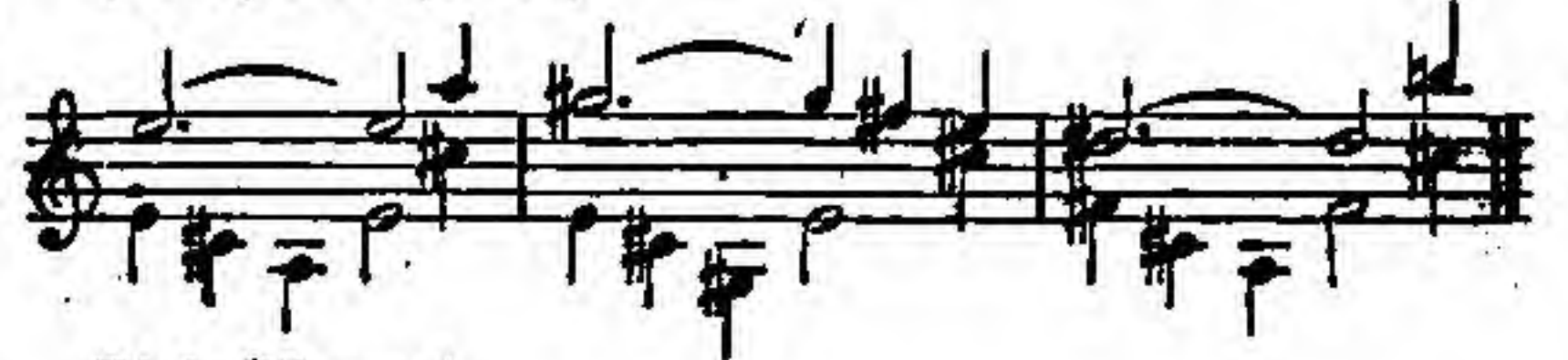


Es ist diese Hackentreterei beiläufig eine Bizarrierie, die sich bei Schumann öfters (z. B. Clavierquartett im Andante Seite 29, „Paradies und Peri“ Nr. 21, Seite 92) vorfindet, auch Vargiel wendet sie in seiner ersten Phantasie Op. 5 Seite 4 an; aber hier wie dort kann ich sie nicht schön finden, sie erregt in mir immer ein peinigendes Gefühl, und am Allerwenigsten sollten derartige Sonnenflecken des Altmeisters Schumann, die

man bei ihm allenfalls nachsehen und sogar lieb gewinnen lernt, von seinen Jüngern nachgeahmt werden.

An die verschwimmende zweite Brahms'sche Periode erinnert die Stelle Seite 4 Reihe 4 und Seite 7 Schlußreihe, und erst bei ihrer dritten Wiederkehr, Seite 13, tritt sie etwas reeller und weniger befremdend und schablonenhaft auf; hauptsächlich mit Hilfe der thematischen Bratschenbegleitung, die leider ebenfalls im Clavierauszuge nicht angedeutet ist und deren Anfang so lautet:

Pianoforte Thema 2



Viola Thema 1.

Abgesehen von diesen kleinen Mängeln, die gegen die Großartigkeit des Ganzen fast verschwinden, steht aber dieser erste Satz so riesig da, wie kein anderer mir bekannter Concertsatz. Riesige Sätze verlangen riesige Dimensionen, es ist daher ganz in der Ordnung, daß er dreiundzwanzig volle Seiten enthält und in seinem Bau weit über den der Sonate hinaus geht. Nach einer im Clavierauszuge drei Seiten füllenden Orchestereinleitung, die die vier Hauptthemas anschlägt und das erste und zweite verarbeitet, tritt das Clavier auf, welches nach einander das dritte und zweite, dann (Seite 8) ein neues fünftes Hauptthema und schließlich das vierte durchführt, immer begleitet und öfters durchbrochen von dem in thematischer Arbeit mit ihm wettkämpfenden Orchester. Betrachtet man das Bisherige als einen mit Introduction versehenen ersten Theil eines Symphoniesatzes, so würde mit Seite 12 der Durchführungstheil beginnen, auf welchen Seite 15 bei B wieder das vielfach veränderte und zum Theil abgekürzte da capo folgt, an das sich dann Seite 21 die zwei und eine halbe Seite lange Coda anschließt. Ich bedauere, hier keine ausführlichere Analyse dieses genialen Satzes geben zu können, der eben so groß in seiner poetischen Conception, wie in der thematischen Arbeit dasteht, und beschränke mich, darauf hinzuweisen: daß Thema 2, 3 und 4 in doppeltem Contrapuncte zu den einzelnen Theilen des ersten Hauptthemas erfunden sind; daß die beiden Hälften des zweiten Themas ebenfalls im späteren Verlaufe mit einander doppelcontrapunctisch verknüpft werden; daß dasselbe Thema bei seinem ersten Auftreten sofort in zwei Varianten (Seite 3 unterste Reihe und Seite 4 Reihe 3) und später in mannichfach veränderter Gestalt (am Wenigsten kenntlich Seite 18) erscheint und seine beiden Theile später gleichfalls zu einem doppelten Contrapunct (Seite 14 Anfang, Seite 18 und Seite 21 Mitte) benutzt werden. Da ist kein Hauptthema, kein Nebenmotiv (vergleiche z. B. das Motiv Seite 4 letzter Tact der zweiten Reihe mit dessen Diminution Seite 14 oben und Seite 21 unten), welches nicht auf überraschende Weise mit den übrigen in Verbindung gebracht wäre; nirgends Phrase, nirgends Figurenwerk, niemals Effecthascherei, aber desto mehr Wirkung von innen heraus; selbst zu den niederstürzenden Schlußtriolen läßt das Orchester die zweite Hälfte des dritten Themas (oder wenn man will die Schlußtacte des fünften, denn beide stimmen rhythmisch mit einander überein) ertönen:

Violinen



was leider wieder nicht im Clavierauszuge, obgleich der Platz dazu vorhanden ist, angedeutet wird.

Auf dieses Allegro, das, ich möchte sagen, so groß und breit und tief ist wie ein Meer, folgt ein andachts- und weihesvolles Andante, in welchem Orchester und Clavier um die Wette Hymnen zum Lobe des Höchsten anstimmen, eine immer beseligender als die vorhergehende. Benedictus qui venis in nomine Domini lautet die Ueberschrift in der Partitur. Hier, wie in dem in seinem Gott vergnügten, munteren Rondo finale, das sich in seinem letzten Drittel zu wahrhaft dithyrambischem Schwunge erhebt, sind übrigens meistens — mehr oder weniger erkennbar — Motivtheile des im ersten Satz angestimmten zweiten und fünften Hauptthemas verwendet. Zum Beweise führe ich davon einige an:

Andante



Rondo



Thema des Fugato



und bitte diese Motive mit den ersten beiden Tacten und dem Schlusse jenes fünften Hauptmotivs, Seite 18:



und mit den auf Seite 4, 11 und 21 auftretenden Gestaltungen des zweiten Hauptthemas:



zu vergleichen.

Einen seltsamen Eindruck macht im Andante die G dur-Scala und namentlich das C des zweiten Fagotts zu dem Orgelpunkte auf der Tonica D (Seite 30 dritte Reihe), um so befremdender, da das Ohr sich an das früher wiederholt vorkommende Cis gewöhnt hat. (Soll hier etwa das C mixolydisch zu erklären sein?)

In dem ersten Drittel des Rondo finale wiegt der Clavierpart vor, die beiden letzten Drittel aber, und namentlich vom Schlusse der zweiten Cadenz an, bringen die innigste Verschmelzung des Orchesters und Claviers zu einem großartigen symphonischen Duo, und nirgends, bei aller Neuheit und Bedeutung des poetischen Inhalts, ist hier das schöne Ebenmaß der Glieder verletzt und die Durchsichtigkeit des Gewebes gestört. Sogar die (verbotenen?) Quinten Seite 38 Tact 4 sind durch den Gang der beiden Melodien vollständig motiviert und klingen hier gut.

Ich halte dies Symphonie-Concert für das Bedeutendste, was Brahms bisher veröffentlicht hat, und finde darin das Ideal, das ich mir von Brahms gemacht, fast vollständig verwirklicht. Wenn auch die später erschienenen Op. 16 und 18 durch ihre Lieblichkeit schneller einen Kreis von Verehrern um sich versammeln werden, an Würde, Tiefe und Erhabenheit können sie — und die Natur der Serenade und des Sertettes erklärt dies zur Genüge — nicht im Entferntesten mit Op. 15 einen Vergleich aushalten.

Der Clavierauszug leidet, wie schon oben mehrmals zu bemerken gewesen ist, durch die Unterlassung der Angabe wesentlicher Orchestermotive; auch ist die Instrumentation nur selten und unvollständig angedeutet, so daß es unmöglich ist, aus demselben vollständig die Größe des ganzen Werkes zu erkennen. Der weiteren Verbreitung des Werkes würde ein Arrangement zu vier Händen oder für zwei Pianos gewiß förderlich sein, und hoffentlich wird die so thätige Verlags-handlung Rieter-Wiedermann nicht lange auf die Erfüllung dieses Wunsches warten lassen. Uebrigens habe ich mich bei Durchsicht der Partitur überzeugt, daß das Concert, wenn man die kleinen Noten mitspielt, allenfalls bloß mit Begleitung des Streichquartetts ausgeführt werden kann.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. Saran, Op. 3. Drei Polonaisen für Pianoforte zu vier Händen. Breslau, Leuckart. Nr. 1 u. Nr. 2 Pr. à 12½ Ngr. Nr. 3. Pr. 15 Ngr.

Nr. 1 F moll mit Trio in des. Nr. 2 E dur mit Trio in A. Nr. 3 F dur mit Trio in des. Diese Compositionen, durch einen wohl durchdachten, zum Theil blühend-polyphon gehaltenen Clavieratz sich auszeichnend, bekunden entschiedenes

Talent, solide musikalische Bildung und einen auf das Edle gerichteten Sinn. Freunde des vierhändigen Clavierspiels werden sich an dieser anspruchslosen, wie melodisch und harmonisch feinen und ausdrucksvollen Musik von ganzem Herzen erfreuen. Wir stehen nicht an, die „Drei Polonaisen“ den berühmten gleichnamigen Tonstücken von Franz Schubert an die Seite zu stellen und finden in Ersteren eine noch gemüthvollere, blühendere Ausdrucksweise. Die Ausführung beansprucht weniger technisch bedeutende Fertigkeit, als einen sauberen und geschmackvollen Vortrag. Empfehlen sich diese „Polonaisen“ zunächst zur Unterhaltung im edleren Sinne, so dürften sie doch auch bei musikalisch befähigteren und technisch vorgeschrittenen Schülern mit ganz wesentlichem Vortheil als musikalisch ästhetische Studien eine ihrem Werthe entsprechende Verwendung finden. Auch die freundliche Ausstattung der Hefte verdient anerkennende Erwähnung. S. K.

Aus Wien.

Nach siebzehnjähriger Pause ist in unseren Concerträumen die Verlioz-Frage von Neuem aufgelebt. Das vierte Gesellschaftsconcert schloß mit dem „Harold“, das letzte philharmonische Concert zweiter Folge mit der „Symphonie fantastique“ des Meisters. Wem es — wie mir — vergönnt war, die Physiognomie der Verlioz-Hörerschaft von Einst (1845) mit jener von Jetzt (1862) vergleichen zu können, der mußte auf seltsame, und wenn — wie Ihr Referent — nach wie vor ein warmer, nur mit den Jahren besonnener in das Zeug dringender Verlioz-Berehrer, auf gar bestürzende Ergebnisse geführt werden. Damals — ungeachtet des gänzlichen Abganges aller für Verlioz' Wollen und Vollbringen heranbildenden Elemente — dennoch ungetheilt glänziger, ja selbst durch rückhaltlose Begeisterung getragener Erfolg von allen Seiten. Es galt dies sogar vom Janhagel, den musikalischen Whigs oder gar Varias, wie von der Kennerchaft mit Zopf und Schwert, der hochkünstlerischen Partei der Tories. Jetzt — trotz der unausgesetzten Pflege aller zu ächtem Verlioz-Cultus heranziehenden, organisch nothwendigen Mittelstufen vom letzten Beethoven bis auf Schumann, von diesem bis zu dem allgemein bejubelten R. Wagner — das eine Mal kühler Anstand, das zweite Mal gemein-vorlautes Absprechen und Abweisen derselben oben näher bezeichneten Verlioz'schen Werke. Freilich stand 1845 Verlioz selbst am Dirigentenpulte; 1862 hingegen vertraten ein Mal Herbed, das zweite Mal Dessoff des Meisters Stelle. Nun hat der Autoritätsglaube, neben mancher falschen, wol auch seine berechnete Seite. Man begegnet einer ungewohnten Erscheinung des Geisteslebens zumeist nur dann mit einigem Respekte, wenn deren Schöpfer die führende Spitze derselben bildet. Darin berühren einander sogar die sonst feindseligsten Parteien: Janhagel und die Kennerchaft. Allein Herbed wie Dessoff haben hier ihre sonst ganz bombenfesten Anhänger und allzeit fertigen thatmuthvollen Kämpen. Und dennoch steht für das musikalische Wien von 1862 die in anständige Form gekleidete Halberfolgsthatsache des „Harold“ eben so entschieden da, wie jene des durchgängigen Mißerfolges der „Symphonie fantastique“. Daß hierbei ein gutes Stück auf die immerbar geschäftige Reclame entfalle, weiß Jeder. Allein um so mißlicher, wenn das in Liebe und Begeisterung freigeborene, innerliche Kunstwerk so schnödem, von Außen her kom-

mendem, terroristischem Drucke immer und immer erliegen zu müssen verhehmt wird. Es sind dies trübe Zeichen für unsere Culturzustände überhaupt, wie für die musikalischen insbesondere.

Der Gemeinplatz: „anderswo gehe es auch nicht besser her“, ist kein Rechtfertigungsgrund für solches Treiben unserer Residenzler. Dieses bleibt — wie immer besehen — verdammungswürdig. Wem an einem derartigen Verfahren nur die Seite der Untreue gegenüber früheren Ueberzeugungsgestaltungen, also Dasjenige als tadelnswerth auffällig wird, was man gemeinhin Inconsequenz nennt, der ist mit seinem beschönigungsflüchtigen Drange der allgemeinen Bestimmung in einem groben Irrthume befangen. Denn es giebt allerdings eine leicht verzeihliche, ja sogar eine vertretungs- und rechtfertigungswürdige Inconsequenz des Urtheils. Diese beruht auf dem Erkalten der Stimmung gegenüber einstigen Lieblingen und Lieblingswerken des Künstler- und Kunstlebens, deren Gehalt durch den Umschwung der Zeiten und durch jenen der allgemeinen wie speciellen Bildung, wo nicht entschieden verneint, doch auf ein sehr geringes Maß zurückgeführt worden ist. Ein Publicum aber, das entweder mitten in der Zeit stehende, oder gar dieser letzteren in einigen oder allen Punkten vorgehende Kunstwerke in gewissen Epochen offener Verstandnisunreife rückhaltlos bejubelt, dann aber, scheinbar herangezogen zu der Bildungsstufe des Erfassens und der liebevollen Hingabe an das solchen Werken zu Grunde liegende Wollen und Vollbringen, die hervorragenden Spitzen derartiger Erscheinungen entweder gleichgültig dahinnimmt oder gar bespöttelt, bezichtigt, kurz auf jede mögliche Art verneint und ein ihnen entschieden abgeneigtes Sein zu erkennen giebt: ein solches Publicum, wiederhole ich, richtet sich selbst und begiebt sich allen Anspruchs auf Urtheilsfähigkeit.

Von der Aufführung der beiden symphonischen Werke Verlioz' ist zu sagen, daß das junge, aus sehr ungleichen Mischkräften gebildete Herbed'sche Orchester, unter die geistvolle Leitung seines eben genannten Oberhauptes gestellt, trotz mancher unvermeidlichen Incorrectheiten, ohne allen Vergleich lebensfrischer gewirkt hat, denn unsere dies Mal Hr. Dessoff's Pflagma überantwortete Meistercapelle der hiesigen Hofoper. Herbed wußte, trotz mancher zu schleppender Zeitmäße, doch in der Hauptsache den wenigstens annähernd richtigen Verlioz-Geist hervorzuholen. Dessoff's Tactirstab hingegen, der in fast krampfhaftem Sturmdrange über die Allegrosätze des Verlioz'schen Werkes hinwegzueilen beflissen war, und selbst die getragenen Stellen der „Symphonie fantastique“ nach mäßig bewegter Allegro-Art gepackt hatte, war mit einem Orchester, das bezüglich technischer Meisterschaft wol keinen Wettkampf zu scheuen hat, kaum Mehr zu erzielen im Stande, als etwa höchstens ein notengetreues und in sehr bedingtem Sinne vortragszeichenrichtiges Betonen. Dies die Kluft zwischen dem beseelten Musiker und dem mehr oder minder geschickten Handwerker.

Das vierte Gesellschaftsconcert gab — nächst der Harold-Symphonie — an Nichtgehörtem noch überdies eine Ouverture „Siegesbotschaft“ von W. Speidel. Es war dies eine gründlich verbläute Capellmeistermusik nach halbverstandenen Beethoven-Mendelssohn'schem Recepte. Uebrigens war aus dem Ganzen eine geschickte Rache ersichtlich, die wol allerdings ihrem Titel oder lakonischen Programme nur durch einige mitten in das zahmste Piano- und Mezzoforte hineingestreute Schlußfanfaren gerecht zu werden beflissen gewesen. Eine weitere, ohne allen Vergleich anregendere

Spende war der von Liszt eben so pracht- wie geistvoll instrumentirte Trauermarsch in Es moll aus Fr. Schubert's Op. 45: „Six Marches à quatre mains“, der einen Beifallsturm wachrief, wie er dem eben so genialen, nur aus schönem Uebelwillen und bequemem dolce far niente-Drange bisher so schwer verkannten Symphoniker Liszt von ganzem Herzen zu gönnen wäre. Daß Liszt aus diesem Marsche, trotz aller Treue und Objectivität, ein wesentliches Eigengebilde geschaffen, hört und sieht Jeder, welcher das am Clavier sehr zahm und nüchtern klingende Schubert'sche Original, und nun gar vollends die ganz vorstädtisch-österreichisch-provinciell klingende zweite Hälfte desselben, das sogenannte „Trio“, mit der in jedem Zuge dichterischen, phantastisch-verklärten Neugestaltung Liszt's zu vergleichen sich die Mühe giebt und zu solchem Ende auch den unbefangenen Sinn mitbringt. — C. M. v. Weber's Duvertüre zu „Abu Hassan“, ein an sich unbedeutendes und ohne zureichenden Grund nach kaum Jahresfrist wieder credenztes Effectstück, ergiebt Nichts mehr und Nichts minder, als einen Beleg zur Wahrheit, daß selbst die Großen früherer, als so feuch und entsagungsmüthig gepriesener Tage sich keineswegs gescheut haben, von jenen ihrer Zeit verfügbar gestellten Mitteln und Behelfen zur Erzielung klappernder und glänzender Klangwirkungen Act zu nehmen. Weber läßt ja in dieser Abu Hassan-Duvertüre alles mögliche Blech- und Holzgebläse, alles nur erdenkliche Trommel- und Beckenwerk aufmarschiren. Er läßt es mit aller Macht dareinblasen, schlagen und donnern. Trotzdem galt C. M. v. Weber seiner Zeit und gilt fortan einer gewissen Partei unserer sogenannten Pseudo-Gegenwartsmusiker als ein süßschwärmender Romantiker. Eine andere Schichte dieser weitverzweigten Mitterschaft sieht hingegen in ihm einen gewiegten Classifier, während er der unbefangenen Wahrheitsstimme von jeher und für immer ein über alles Parteiengetriebe erhabener Künstlercharakter gewesen, ist und bleiben wird. Allein eben weil ein solcher, hat Weber auch mitten in seiner Zeit gelebt und gewirkt, unbekümmert um das Gerede der Episturäer wie auch um jenes der wohlbepanzerten Fop- und Schwertträger in musikalischen Dingen. Daß nun dieses in Rede stehende Duvertürenwerk, rein musikalisch genommen, eben nicht mehr heißen will, als Klangzeug, verschlägt gar Nichts dem Ruhme des großen Tondichters. Wol aber hätte der Wiener Musikverein unschwer auf Haltbareres aus dieser Feder verfallen können.

Daß das Herbed'sche Orchester — einige wenige und unerhebliche technische Verstöße abgerechnet — eben so beherzt und siegesglücklich wie sonst in das Zeug aller eben genannten Aufgaben gedrungen, daher den Genuß des an sich Genießbaren redlich fördern geholfen, das Unerquickliche und Ausgelebte hingegen mit relativ bestem Erfolge zur möglichst wirksamen Geltung gebracht habe, sei im Vorbeigehen noch erwähnt zum Lobe der Capelle und ihres Lenkers. Dagegen hat jenes wackere Meisterorchester der Kärnthnerthoroper, ein Künstlerbund, dem — nach R. Wagner's scharf treffendem, gelegentlichem Ausspruche — „kein zweiter an die Seite gestellt werden kann“, unter Hrn. Dessoff's äußerlich unablässig drängendem, innerlich aber vollständig unbeseeltem Tactstocke mit der Wiedergabe der Beethoven'schen Emoll-Symphonie und Coriolan-Duvertüre, der Gade'schen Hochlands-Duvertüre, mit jener von Weber zum „Beherrscher der Geister“, ja sogar mit dem von Seiten des Pianisten Hrn. Eppstein feinsinnig und geschmackvoll dargestellten Clavierconcerte in Emoll auch in diesen Punkten kaum Mehr erzielt, als eine theilweise richtige, theilweise sehr verschwommene, doch durchgängig leb-

und schwunglose Abspiegelung der Noten und Betonungszeichen. Die Gadenz zum Mozart'schen Concerte, ein Werk unseres begabten hiesigen Componisten, Hrn. Moriz Räßmaier, erwies sich als ein wirksames Stück geistvoller thematischer Arbeit. Diese Bemerkung gilt namentlich im Hinblick auf die Benützung des im ersten Satze des in Rede stehenden Concertes deutlich zu Tage liegenden, doch von dem in solchen Kunstentfaltungsweisen sonst so verschwenderisch ergiebigen Meister — seltsam genug — hier fallen gelassenen Stoffes zu umkehrbarer und canonischer Stimmführung. Beethoven's verblägte Concertarie „Ah perfido!“, eine weitere, von Fr. Gabriele Krauß sehr mittelmäßig im Schrei- und Bebetone wiedergegebene Spende dieser „philharmonischen Concerte“, hätte uns füglich erlassen werden können. Ebenso war Gade's schon oben erwähnte Hochlands-Duvertüre, trotz mancher darin auffälligen feinen Züge, durchaus nicht geeignet, das bei uns mit unleugbar theilweisem Unrechte niemals durchgedrungene Ansehen dieses in gewisser Hinsicht jedenfalls beachtenswerthen Mendelssohn-Epigonen in ein günstigeres Licht zu stellen.

So hat denn auch in diesem Jahre das in seinem gedanklichen Aufbaue, wie in der Zusammenstellungsweise seiner künstlerischen Einzelkräfte so bedeutungsreiche Institut der „philharmonischen Concerte“ nicht jenen bildungsgeschichtlich weittragenden Einfluß geübt, den es — einer geistvolleren Leitung anvertraut — hätte behaupten können. Von Neuem und Neuem ist in acht Concerten nur sehr Weniges, und dies Wenige ungenügend, aus jüngster Vergangenheit theils längst bekanntes, theils schon von vornherein Ausgelebtes, aus dem Bereiche der ewig mustergültigen Antike endlich — ein einziges Stück von Seb. Bach und eines von Händel abgerechnet — gar Nichts dargeboten worden. Dies die Früchte des leidigen Tactschlägers- und Handwerkerthums. Möchte unserer ausgezeichneten Hofoperncapelle doch bald der rechte Lenkergeist zu Theil werden, der einen kräftigen, gesunden Körper solcher Art zu befeuern und somit auch das Publicum zu einem höheren Verständniß der Kunst- und Künstleraufgabe anzuregen im Stande wäre. Bei solchen Unternehmungen handelt es sich ja nicht um eine Befriedigung der Kurzweil an längst in alles Vollblut gedrungeenen, oder — wenn minder bekannt — theils bedeutungslosen, theils nicht durchgreifend erfaßten und wiedergespiegelten Werken der gottgeweihten Tonmuse. Es handelt sich um weit Ernsteres: nämlich um das möglichst erschöpfende Erkennen des in der Kunstgeschichte und im Kunstleben waltenden Geistes. Zu solchem Ende gehört aber — nebst einer ausführenden Meisterkörperschaft, an der es uns Gott Lob nicht gebricht — in erster wie in letzter Instanz auch ein Lenkergeist voll entschiedenen Ernstes, scharfen, kunstgeschichtlichen Ueber- und Ueberblickes und ächter Thatkraft. Dieser muß uns aber — Angesichts der hiesigen „philharmonischen Concerte“ — erst geboten werden, da die früheren Lenker dieser Unternehmungen, Fr. Lachner, Nicolai und Eckert, leider für dieselben aus sehr verschiedenen Gründen unmöglich und unwiederbringlich geworden.

S.

Aus New York.

Desjenigen gedenkend, was in der Saison von 1861—62 in Amerika auf dem Gebiete der Musik geschehen, erwähne ich von classischen Concerten mehr wegen quantitativer, als qualitativer Leistungen die philharmonischen (oder vielmehr die wenig harmonischen) Concerte, welche mitunter wirklich „clas-

fisch" im Sinne des Hausknechtes der Reston'schen Posse waren. Die musikalischen Diosturen, die sich in die Herrschaft über diese Aufführungen theilen, sind noch immer Bergmann und Eisfeldt. Wollen Sie aber kurz wissen, was dieselben an den bisherigen vier Abenden von bisher Unbekanntem geboten, so kann ich nur die Ouvertüre zum „Carnaval Romain“ (in der Durchführung ein Wenig unrühmig, sonst gut gespielt), Mozart's D-dur-Symphonie, Serenade von Brahms und die Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister“ von Weber nennen. Von Solopiecen waren neu das Beethoven'sche Violinconcert und Chopin's G-moll-Concert. Der Grund aber, warum nicht mehr Novitäten geboten wurden? Die Herren von dem Directorium, diesem neunköpfigen Ungeheuer ohne Kopf, sind ächte Hausväter, sparsam und sich scheuend, Ausgaben für Neues zu machen, so lange die Zeiten schlecht sind und man nicht gleich hohe Ueberschüsse, wie in früheren Jahren, erzielt. Die Orchesterleistungen konnten im Allgemeinen befriedigen; doch gipfelten z. B. die „Préludes“ unter Eisfeldt's Direction durchaus nicht auf der Höhe der Auffassung, welche dieses Meisterwerk verlangt. Das Chopin'sche Concert trug Hr. Miles glatt, rein, kurz technisch vollendet vor; besonders schön war das Adagio, wohingegen der letzte Satz die rechte Kraft vermissen ließ. Hr. Mollenhauer spielte das Beethoven'sche Violinconcert, wie man die Ernst'sche „Elegie“ etwa von einem Schüler bei der öffentlichen Prüfung einer Musikschule zu hören bekommt; das sentimentale, fatalistische Wimmern seiner Geige machte einen widerlichen Eindruck. Ich bezweifle aber keinen Augenblick, daß Hr. Mollenhauer einen Oberländer von Gungl weit besser vorträgt. Ein Hr. Hartmann spielte mit der Fertigkeit und der Auffassung eines talentvollen Dilettanten den ersten Satz des Es-dur-Concertes von Beethoven; Klarusflüge freilich scheint sein Genies nicht unternehmen zu wollen. Brahms' Serenade, welche von den Musikern sehr hoch geschätzt wird, erlebte ein gelindes Fiasco. Sie war im Programme ungünstig gestellt worden, nämlich dicht hinter der Schumann'schen D-moll-Symphonie. Von Orchesterconcerten ist außerdem nur noch ein Extraconcert Bergmann's zu erwähnen, in welchem er Liszt's symphonische Dichtung „Orpheus“ zur Aufführung brachte. Hr. Goldbeck, der einige kleinere Compositionen für Orchester mit Pianofortebegleitung vortührte, scheint sich von denselben anderwärts bessere Erfolge zu versprechen; denn er gedenkt auf Reisen zu gehen und weiter sein Glück als Tonseher zu versuchen.

Die übrigen Darbietungen classischer Musik beschränkten sich auf die sechs Soiréen der H. H. Mason und Thomas, welche Viel versprochen, aber das Versprochene auch trefflich zu halten wissen, so daß ich nicht umhin kann, den Inhalt der

Programme hier folgen zu lassen. S. Bach war vertreten mit Präludium und Fuge für die Violine; J. Haydn mit zwei Quartetten; Mozart mit einem Quintett, zwei Quartetten und dem Es-dur-Trio; Beethoven mit vier Quartetten, der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69, den Pianofortesonaten in Es-dur und A-dur; Spohr mit dem E-dur-Quartett; Franz Schubert mit dem E-dur-Quintett, dem B-dur-Trio, dem Rondo (F-moll) und der Phantasie Op. 150 für Pianoforte und Violine; R. Schumann mit seinem F-dur-Quartett, dem Trio Op. 80, der D-moll-Sonate für Pianoforte und Violine und den drei Romanzen für Pianoforte Op. 28; R. Volkmann endlich mit seinem B-moll-Trio. Als Solisten für Kammermusik sind die H. H. Mason und Thomas anerkannt die hervorragendsten Künstler Amerikas; und ich kann um so mehr von einem weiteren Eingehen auf die einzelnen Leistungen absehen, da es factisch ist, daß dieselben in arithmetischer Progression vorschreiten. Als das Vollendetste muß ich die Wiedergabe des Schubert'schen Quintettes bezeichnen. Füge ich noch hinzu, daß Hr. Thomas die glänzendsten Engagements wiederholt ausgeschlagen hat, um sich ganz der Pflege classischer Musik hingeben zu können, so dürften selbst Diejenigen, welche die Schriften eines Kuppiss, Baudissin und Anderer gelesen haben, zugeben, daß der allmächtige Dollar bei uns lange nicht so allmächtig ist, als man in Europa zu glauben pflegt.

Als Concurrenzunternehmen organisirte sich vor einiger Zeit eine zweite Quartettgesellschaft unter den Auspicien der H. H. Miles und Mollenhauer, deren Leistungen im Ensemblespiele jedoch noch so unvollendet sind, daß sie einer Besprechung nicht unterworfen werden können und daß überhaupt der Fortbestand dieser Concerte sehr in Frage steht. Dieselben brachten u. A. auch das zweite Cherubini'sche Concert zu Gehör.

Während Hr. Mason einen Abstecher nach Boston und dort mit der von Liszt instrumentirten Schubert'schen Phantasie viel Glück machte, gaben die H. H. Thomas und Wolfsohn in Philadelphia Quartettsoiréen. Letzterer verdient ebenfalls wegen seiner eifrigen Propaganda für gute Musik die entschiedenste Anerkennung. Er ist ein eben so befähigter wie fleißiger Künstler, der in seiner sehr einflußreichen Stellung zu Philadelphia Vieles und Gutes wirkt.

Zum Schlusse melde ich Ihnen nur noch, daß die Geschwister Marchisio für acht Monate, vom September ab, hier engagirt sind; und zwar erhalten sie monatlich 6000 Dollars. Die Patti wird vorläufig nicht zurückerwartet; sie erntet in Europa bessere Erfolge, als sie in ihrer Heimath haben würde. E. K.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die zwölfte musikalische Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereines fand am 6. April im großen Saale des hiesigen Schützenhauses Statt. Das Programm brachte in seinem ersten Theile außer zwei Clavierpiècen (Notturmo Fis-dur von Chopin und Allegro aus dem „Fischingschwank“ von Schumann) die vom Dirigenten des Vereines, Hrn. v. Bernuth, vorgetragen wurden, noch

folgende Werke, nämlich zum Anfang Marsch aus „Tarpeja“ und Allegretto von Beethoven. Die geistige Auffassung war hier eine ungenügende und hatte deshalb auch beim Publicum nicht den gewünschten Erfolg. Dagegen verfehlte Weber's Freischütz-Ouvertüre ihre Wirkung nicht, und die von zwei jungen Künstlern ausgeführten Variationen für zwei Violinen mit Begleitung des Orchesters (Op. 14) von Kallivoda wurden lebhaft applaudirt. Hr. v. Bernuth hat uns im Vortrage des Chopin'schen Notturmo nicht befriedigt; es

fehlte die Klarheit, einzelne Stellen waren sogar gänzlich verworren. Dagegen wurde die Schumann'sche Composition vortrefflich von ihm wiedergegeben. Den zweiten Theil füllte Mozart's G-moll-Symphonie aus. Die Vorführung dieses Werkes war eine durch und durch gelungene; exactes, präcises Zusammenspiel war geeint mit geistigem Verständnis und rief deshalb auch beim Zuhörerkreise verdienten Beifallsturm hervor.

Jena. Ende März. Mitte dieses Monats ist, mit dem Schluß des Wintersemesters der Universität, auch unsere musikalische Saison, die dies Mal besonders reich und interessant war, zu Ende gegangen. In unserem ersten Berichte gedachten wir der fünf ersten akademischen Concerte. Im sechsten Concert (am 16. Februar) gelangten zwei große Werke der Neuzeit zu Gehör. Den ersten Theil dieses Concertes bildete Franz Schubert's gewaltige E-dur-Symphonie, den zweiten Theil Liszt's Ehre zu Herber's „Entfesseltem Prometheus“, mit dem verbindenden Gedicht von M. Pohl. Die Ausführung des Liszt'schen Werkes war, bei den unlehnbaren Schwierigkeiten desselben, eine über alles Erwarten vortreffliche. Die hiesige Singakademie und der akademische Gesangsverein, welche die Ehre übernommen hatten und dieselben mit großer Frische und schwungvoller Lebendigkeit zu Gehör brachten, erwarben sich eben so wie der unermüdbliche Dirigent, Musik-Dir. Dr. Rammann, volle Ansprüche auf den Dank der Hörer. Das verbindende Gedicht wurde von Hrn. Hofschanspieler Leffelt aus Weimar mit großer Wirkung gesprochen. Im Ganzen hat die Auf- führung der Prometheus-Ehre wieder den Beweis geliefert, daß es nur darauf ankommt, die Liszt'schen Werke in das regelmäßige Programm der Concerte aufzunehmen, um ihnen alsbald wachsendes Verständnis und gebührende Bewunderung zu sichern. — Das siebente und letzte akademische Concert am 2. März brachte an Instrumentalwerken Robert Schumann's zweite Symphonie und Weber's Overture zu „Euryanthe“. In diesem Concert erfreute uns Hr. Emilie Wigan aus Leipzig, eine Schillerin Göthe's, durch ihre vorzüglichen Leistungen als Sängerin. Mit einer schönen Stimme ausgestattet, frei von jeder Unart moderner Sängerinnen, durch warmen, empfindungs- vollen, dramatisch lebendigen Vortrag ausgezeichnet, erwartete Hr. Wigan den Dank unseres Concertpublicums. Sie trug die Mendelssohn'sche Concertarie, zwei Lieder von Schubert und Schumann („Auf dem Wasser zu singen“, „An den Sonnenschein“, letzteres auf stürmisches Verlangen da capo,) und das Gebet der Elisabeth aus Wagner's „Lannhäuser“ vor. — Neben den Concerten gingen einige kleine musikalische Abendunterhaltungen, so ein Concert der Lieder- tafel (zum Besten der deutschen Flotte), in dem, neben Männergesängen, Schubert's „Forellenquintett“ durch Mitglieder des Dilettanten- Orchesters zu Gehör gebracht wurde. Bei der späteren „Fest- liedertafel“ gelangte der große silberne Pokal, den die Jener Lieder- tafel bei dem Weimarer Sängerkongress im vorigen Sommer als ersten Preis errungen hatte, durch einen Toast Dr. Gille's auf den hohen Beschützer und Förderer jeder Kunst, den Großherzog von Wei- mar, zu seiner Einweihung. — Einen ausgezeichneten, in der Erin- nerung noch erfreulichen Abschluß der musikalischen Genüsse bildete die dritte Soirée, welche am 12. März stattfand und zu der wir die H. Musik-Dir. Lassen, Kammervirtuos Cossmann aus Weimar, so- wie Hrn. Monasterio aus Madrid als Gäste begrüßen durften. Lassen's geistvolles, feines und vorzügliches Pianofortespiel, sowie Monasterio's virtuose Leistungen als Geiger, die ihn als einen tref- flichen Schüler Leonards bewährten, waren für Jena neu, während Cossmann's ausgezeichnetes Violoncellspiel seit Jahren bei jeder Wiederkehr freudig willkommen geheißen wird. Die drei Herren ernteten wohlverdienten stürmischen Beifall; gemeinschaftlich spielten sie ein Beethoven'sches und ein Schubert'sches Trio, Lassen und Cossmann zwei Schumann'sche Stücke im Violoncell für Clavier und Violoncell, Hr. Monasterio außerdem eine „Alhambra-Phan- tasie“ eigener Composition. Sämmtliche Nummern wurden in gleich vorzüglicher Weise ausgeführt, und die dritte Soirée verpflichtete uns zu eben so großem Danke gegen die mitwirkenden Herren, als auch ge- gen die akademische Concertcommission, welche diesen wie manchen an- deren Genuß, noch über das Maß der gegen das Publicum eingegan- genen Pflichten hinaus, gewährt hat. Möge der nächste Winter ein gleich freudiges Streben und gleich günstiges Gelingen aufzuweisen haben.

Görlitz. Die Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn am 26. März unter Direction des Hrn. Musik-Dir. Klingenberg be- zeichnete einen hervorragenden Moment in unserem Kunstleben. Solt, Ehre und Orchester, zusammen über 200 Personen, waren so vorzüg- lich in den Geist des Werkes eingeführt, daß man wol mit Recht be- haupten darf, die Aufführung müsse selbst von dem schärfsten Beurtheiler als eine glänzende bezeichnet werden. Frau Stadtrath Halberstadt

geb. Lufft, welche die Partie der Hanne sang, verbiente die überaus reichlich gespendeten Beifallsbezeugungen im hohen Grade. Auch Simon und Lucas fanden allseitige Anerkennung. Hrn. Musik- Dir. Klingenberg aber, der mit unendlicher Mühe und mit größtem Fleiße das Werk einstudirt hatte, gebührt vor Allem der größte Dank. Nicht nur das zahlreich aus Nah und Fern herbeigeströmte Publicum sprach denselben in wiederholten Beifallsbezeugungen aus, auch der Gesangsverein bekundete ihn auf sinnige Weise. Nach Schluß der Auf- führung überreichte derselbe dem unermüdblichen Director auf einem schön decorirten Teller, als Zeichen des Verdienstes, einen Lorbeer- kranz, den eine zarte Hand um die Stirn des Verehrten wand.

B.

Peß. In unserer gegenwärtigen Saison muß die Musik, mit Ausnahme der trefflichen Huber'schen Streichquartette, der philharmoni- schen Concerte und endlich des Volkman'schen Concertes, als Mittel humaner Zwecke dienen. Zwar hatte auch der Pianist Weltz Deutsch ein Concert von künstlerischem Gepräge veranstaltet, wobei R. Schumann's Geist in strahlendem Lichte glänzte; trotzdem aber dürfen wir im Interesse gebiegener classischer Musik auf die gegenwär- tige Saison und bis heute nicht das Geringste zu Gute thun, und un- sere Mißstimmung findet nur in dem Umstande einige Beruhigung, daß bei dem Arrangement von Wohlthätigkeitsconcerten für die Un- zahl von Ueberschwemmten, für den Armenfonds des Frauenvereines, wie für den im Entstehen begriffenen Unterstützungsverein für un- garische Schriftsteller, wesentlich darauf zu sehen war, die große Masse des Publicums durch musikalischen Jüubstoss zu locken. Freilich suchte man das Material gewöhnlich nur in knallenden Effectraketen. Auf dem Gebiete des schaffenden Genies wie auf dem der musikalischen Theorie läßt sich zum Erfolge für diese Stagnation ein erfreuliches Vor- wärtsschreiten constatiren. Mosonyi hat mit seiner national gehal- tenen ungarischen Oper „Székelykölök“, ein Werk von hohem Werthe, eine schönere Zukunft unserem nationalen Musikdrama eröffnet, wel- ches Erkel mit „Hunyadi László“ und seiner „Erzsebet“ begründet, Franz Doppler in genialer Weise in seinen Werken „Jllo“, „Be- nyovszky“ weiter cultivirt. Auch Huber bekundet hinlänglichen gei- stigen Faß, um nun, seit Mosonyi sich genannten Tonhosen an- geschlossen, die Behauptung als gerechtfertigt gelten lassen zu dürfen: die ungarische Oper kann als solche ihre Anerkennung durch die Kory- phäen der Musikwelt in nicht ferner Zeit erwarten. Wir bemerken noch, daß auf theoretischem Gebiete durch Abrenyi's „Blätter für Musik“ zur Verbreitung und Belebung der bestmusikalischen Richtung, durch den in seinem Fache trefflich sich erweisenden Redacteur selbst wie durch Mosonyi, schon vorwärts geschritten wird; dafür spricht die maß- gebende Protection für Oratorien und philharmonische Concerte, deren wir drei erwarten und denen eine Aufführung des Mendelssohn's- chen „Paulus“ folgen soll.

Dr. F—r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Erst jetzt erfahren wir aus den Zeitungen, daß Ch. Davidoff nicht bloß auf Urlaub nach Petersburg gegangen, sondern seine Stellung am Leipziger Con- servatorium wie am Gewandhause aufgegeben hat; von Petersburg gedenkt er zunächst nach London zu gehen.

A. Rubinstein verweilt jetzt in Berlin und wird sich von da nach Weimar begeben, um der Aufführung seiner „Kinder der Faibe“ beizuwohnen.

F. Laub concertirte in Königsberg; Rudolf Hase und Hr. Amalie Wido traten zu Stralsund in den beiden letzten Abonnementconcerten von A. Bratsisch auf. Auch Hr. Artöt wird sich nach Beendigung ihres Berliner Engagements nach Königs- berg begeben, ebenso die im Kroll'schen Locale gastirende italienische Gesellschaft unter Achille Graffigna.

Alfred Jaell ist in Paris angelangt; Gounod aber hat sich von dort nach Italien und zwar zunächst nach Rom begeben.

Die am 8. d. Mts. im Coventgarden zu London eröffnete italienische Oper weist ein glänzendes Mitgliederverzeichnis auf; wir nennen nur die Damen Adelina Patti, Benco, Rubensdorff, Violan-Carvalho, Rosa Esillag und die H. Lamberli, Lucchesi, Rossi, Ronconi, Faure, Delle Sedie und Formes.

Musikfeste, Aufführungen. Die letzte Quartettssitzung der H. S. Lange und Dertling in Berlin enthielt Quintett von Schumann, Dur-Trio von Rubinstein, Adagio für Violine mit Piano von Lipinski, Walzer und Sonetto von Liszt, Ah perfido-Arie, gesungen von Frä. Hauschte.

Das neunte Gesellschaftsconcert im Gürzenich zu Köln wies in seinem Programme zwei interessante Nummern auf, Tenebrae factae sunt für Chor ohne Begleitung von Michael Haydn und W. Bargiel's Nebes-Duverture.

Auch zu Hirschberg in Schlessen finden Symphonie-Soirées statt. Ein Programm, welches uns in diesen Tagen zuzug, enthielt u. A. Duverture „Im Frühling“ von G. Bierling, Tell-Duverture und Mendelssohn's A dur-Symphonie. Diese dritte der von Musik-Dir. Elger geleiteten Symphonie-Soirées fand am 29. vor. Mts. statt; auch der dortige Organist Julius Eschirch erwirbt sich, namentlich um die Einführung des Neuen, besondere Verdienste.

Das siebente Abonnementconcert im Königsbau zu Stuttgart brachte als Novität für dort Schumann's „Paradies und Peri.“ Dasselbst wird zum Palmsonntage die Aufführung von B. Molique's Oratorium „Abraham“ vorbereitet.

Die Concerts populaires in Paris haben für diese Saison ihre Endschafft erreicht; doch ist Passeloup bereits wieder mit einer neuen Vorführung, der des Mendelssohn'schen „Elias“, beschäftigt.

Neue und neuinsudirte Opern. Die romantische Oper „Der Graf von Gleichen“ von Concert-M. Fr. Rohr in Reiningen gelangte am dortigen Hoftheater zwei Mal zur Aufführung und wurde beifällig aufgenommen.

Die Leistungen der Frau Sämman de Paetz und des neu engagierten Frä. Henriette Garthe verleihen der Oper in Gotha einen ungewöhnlichen Glanz.

In Brüssel fand eine Oper von E. Gregoir, „Willem Beulens“, sehr günstige Aufnahme.

Die Opéra comique in Paris hat A. Adam's komische Oper „Giralda“ wieder ihrem Repertoire einverleibt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Obercantor F. Weintraub in Königsberg erhielt vom Könige von Preußen die goldene

Medaille für Kunst und Wissenschaft; Hofmusikalienhändler G. Bod zu Berlin in Anerkennung der von demselben ausgeschriebenen Concurrenz und der Dedication eines Ordnungsmarsches eine goldene Medaille mit dem Portrait Wilhelm's I.

Mit nächstem Herbst wird ein Dr. Wilhelm Raper aus Prag den Posten eines artistischen Directors des Grazer Musikvereins antreten.

E. Paner ist von der Royal Academy of Music in London zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Vermischtes.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien feiert nächstens ihr 50jähriges Jubelfest. Zu dem von derselben ausgeschriebenen Symphonie-Concurs sind 34 Symphonien eingegangen, und wird im Herbst die Aufführung der als relativ besten anerkannten Symphonie stattfinden.

Auber hat sich an die Spitze eines Comités zur Errichtung eines Denkmals für Halévy gestellt; die Straße, in welcher der Verstorbenen zu Rizza wohnte, erhielt den Namen Rue Halévy.

Im königl. Theater zu Madrid wird die Statue der Lagrange als Norma aufgestellt.

Berichtigung.

In „Schumanniana Nr. 8“ fehlen bei der Besprechung von Brahms' Op. 1, Seite 95, erste Spalte, dritte Zeile von unten, die Worte:

„eigentlich eine bloße rhythmische Veränderung der letzten Noten des Hauptthemas“, und Seite 96, Spalte 2, Zeile 26 von oben nach den Worten: das rondoartige Finale, „dessen Hauptthema melodisch mit dem Anfangsthema des ersten Satzes übereinstimmt“.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig.

Brähmig, B., Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianof. Op. 13. 10 Ngr.

Elfen. Clavierstücke. Op. 14. 15 Ngr.

Brunner, C. T., Zwölf Etuden in mittelschwerem Styl für Pianof. Op. 400. 2 Hefte à 15 Ngr.

Glückchen-Rondo. Leichtes gefälliges Tonstück für Pianof. zu 4 Händen. Op. 401. 10 Ngr.

Chwatal, F. X., Volkslieder-Album f. Pianof. zu 4 Händen. Op. 159. Heft 7, 8 à 10 Ngr.

Köhler, Louis, Zwölf Unterrichtsstücke für jüngere und ältere Clavierschüler der untern Mittelstufe. Op. 118. 2 Hefte à 25 Ngr.

Struth, A., Kinder- und Hausmärchen für Pianof. Op. 64. Neue Aufl. 2 Hefte à 25 Ngr.

Terschak, A., Jugendträume für Pianof. Neue Folge. (2. Lieferung.) 2 Hefte à 15 Ngr.

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen:

Allgemeine Pianofortezeitung für 1862.

(30 Bogen.) Preis 1 Thlr. 20 Ngr. gr. 4.

Dieses für jede gebildete Familie, sowie jeden Freund der Musik nützliche Organ, begleitet mit Auswahl des Schönsten für Pianoforte, andere Instrumente und instructivem Text, ist zur Anschaffung bestens empfohlen.

Leipzig 1862.

Ernst Schäfer.

Neue Musikalien.

Im Verlag von Fr. Kistner Leipzig erschien soeben:

Beethoven, L. van, Symphonie No. 2 (D dur) für Pianoforte und Violine eingerichtet von Fr. Hermann. 2 Thlr. 20 Ngr.

Damcke, Louise, Op. 1. Nocturne pour Piano. 10 Ngr.

Davidoff, Carl, Op. 7. Phantasie über russische Lieder für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. M. Orch. 2 Thlr. 5 Ngr., m. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 41. Phantasiestücke für Pianoforte. 25 Ngr.

Genée, Rich., Op. 86. Preis des Wirthshauses. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor und Solo. Part. u. St. 25 Ngr.

Hering, Carl, Op. 79. Frühlings-Serenade für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mayer, Carl, Op. 329. Rosenkränze. Kleine Tonbilder für Pianoforte. 1 Thlr.

Transcriptionen für Pianoforte.

No. 1. G. Hölzel. „Mein Liebster ist im Dorf der Schmied.“ 10 Ngr.

No. 2. Josephine Lang. „Abschied.“ 15 Ngr.

No. 3. Mendelssohn-Bartholdy. „Sonntagmorgen.“ 7 1/2 Ngr.

No. 4. do. do. „Das Aehrenfeld.“ 7 1/2 Ngr.

No. 5. do. do. Lied aus „Ruy Blas.“ 10 Ngr.

No. 6. B. Molique. „Schifferlied.“ 10 Ngr.

Petzold, Eugen, Op. 22. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von M. Horn, für Solostimmen, Chor und Orchester. Orchesterstimmen 8 Thlr.

Leipzig, den 18. April 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Druckereien- und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Aude in Prag.
Schubert'sche Buchh. in Zürich.
Wetzel & Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 16.

Sechshundsechzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schott'sche Buchh. in Wien.
Kub. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Krosch in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Schluß). — Recensionen: Louis Anger, Op. 10; E. F. Adam, Op. 20; D. F. Engel, Op. 39; Jos. Schulz-Weyda, Op. 31; Joh. Beuchemer, Op. 8; Franz Abt, Op. 152; Robert v. Renbell, Op. 1; Fr. Riden, Op. 33; Carl Greger, Op. 10. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

(Schluß.)

Die für kleines Orchester ohne Violinen (je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner, Bratschen, Violoncell und Baß) geschriebene zweite Serenade, Op. 16 A dur, zeigt gegen die erste in D dur einen bedeutenden Fortschritt; hier ist keiner der fünf Sätze überflüssig oder unbedeutend. Das ganze Werk hat — und dies erklärt sich durch das Wegbleiben der Violinen — eine dunklere, elegische Färbung erhalten, mit Ausnahme des Scherzos, in welchem die Blasinstrumente in ihren höchsten Lagen einen hellen Fortissimojubel anstimmen. Dieses Scherzo ist zugleich der am Wenigsten bedeutende Satz der ganzen Serenade; sein mit dem Finale von Beethoven's achter Symphonie verwandtes Hauptmotiv erzählt uns nichts sonderlich Neues, und der im Trio auf der Quinte C hartnäckig festgehaltene Orgelpunct streift hart an die Grenze, wo das Schöne gegen das Charakteristische zurücktritt. Ebenso tritt das Rondo Finale, und namentlich sein joviales erstes Thema, aus der elegischen Grundstimmung heraus und geht zum heiteren Idyll über. Dieser Satz ist schon viel bedeutender als das Scherzo (man lasse sich die prächtige Augmentation des Hauptthemas Seite 56 und 57 der Partitur nicht entgehen!); die schönsten Nummern dieser Serenade aber sind der erste Satz, das Adagio und das Menuett.

Im ersten Satz ist es namentlich der die aufsteigenden Sexten und die Triolen des Hauptthemas bearbeitende Durchführungstheil, Seite 9 — 15, der unsere volle Bewunderung verdient, und in noch erhöhterem Maße die Coda, Seite 22 bis 24, welche eben so wie die Coda des ersten Satzes der D dur-Serenade (da wo die schüttelnden Saiteninstrumente das quasi Recitativ begleiten) einen leisen Anflug des Dramatischen hat.

Das Adagio bringt als Hauptthema einen gleichsam obstinaten Baß. Eigenthümlich gestaltet erscheint derselbe gegen den Schluß hin, wo ihn Violen und Violoncell pizzicato und der Streichbaß legato ausführen; in dem kleinen Doppelfugato, Seite 36 und 37, enthält die zweite Stimme dessen Umkehrung:



Die Gesangsgruppe, Seite 33, welche ausschließlich von den Bläsern ausgeführt wird, ist von einem Zauber und Schmelz, wie wir ihn nur noch bei Beethoven antreffen.

Die Krone des Ganzen aber bildet das Menuett mit seiner beseligenden Cantilene und das Trio, in welchem das Hauptthema des Menuetts in wahrhaft genialer Weise zur Hervorbringung eines reizenden Contrastes verwendet wird.

Der siebente Tact des Menuettes enthält die überraschende Accordsfolge:



Gelegentlich der Besprechung der Bargiel'schen Werke habe ich die Behauptung aufgestellt, daß die sogenannten alterirten Accorde sich sämmtlich als leitereigene erklären lassen. Der geneigte Leser gestattet mir wol, die durch obige Accordsfolge gegebene Veranlassung zu benutzen und hier zur Begründung jener Behauptung ein kleines

Harmonisches Extrablatt einzuschließen. Wer sich ausschließlich für Brahms und nicht zugleich für den von der Schumann'schen Schule gemachten Fortschritt in der praktischen Harmonie interessiert, der mag meine Excursion dreist überschlagen.

Herr Professor Lobe, von dem ich und viele Andere so Manches gelernt haben, erfährt jetzt von conservativer Seite her wegen seiner angeblich zu weit gehenden Reformvorschläge Angriff über Angriff, zum Theil, wie ich glaube, mit Unrecht;

denn seine Ansichten, cum grano salis aufgefaßt, sind keineswegs so radical, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Vielleicht tröstet es ihn, zu vernehmen, daß er in manchen Punkten nach Ansicht des linken Centrums, zu welchem die Schumannianer gehören, noch nicht einmal weit genug gegangen ist. Ich hoffe durch diese Vorbemerkung mich von dem Verdachte der Unritterlichkeit befreit zu haben: der Unritterlichkeit, die darin liegt, einen von der Welfischen rechten Seite her hart bedrängten Paladin auch noch von der linken Waiblinger her anzugreifen; denn ich bin ja, genau betrachtet, für ihn ein Helfer in der Noth, mein Gegenstoß dient gerade dazu, ihn wieder fester im Sattel zu machen.

Herr Professor Lobe also — um endlich nach dem langen Präludium das Intermezzo zu beginnen — hat in seiner neuesten, „Vereinfachte Harmonielehre“ betitelten Schrift ganz richtig erkannt, daß die Lehre der alten Schule, man dürfe in eine wesentlich in Dur sich haltende Harmoniefolge nicht einzelne einer Molltonart angehörige Accorde einfließen lassen, eine veraltete und heutzutage nicht mehr anwendbare ist. Daß aber die Lehre von den alterirten Accorden (ich verstehe darunter hier stets feste, nicht durch Vorhalte oder Durchgänge entstehende zufällige Accorde) hiermit im genauesten Zusammenhange steht, ja daß sogar die ganze Bezeichnung „alterirte Accorde“ ihren Ursprung jener Irrlehre verbannt, dies scheint ihm nicht klar geworden zu sein. Wenn in einer wesentlich in C dur bleibenden Harmoniefolge die Dreiklänge



vorkommen, so sagt die alte Schule — and mit ihr auch noch Herr Professor Lobe — „diese Accorde sind zu C dur gehörige alterirte Accorde“ und bezieht dieselben mit C 1+, C 4+ und C 5+, statt sie einfach als a 3, d 3 und o 3 zu erklären und zu bezeichnen. Warum? Eben weil die alte Schule es wegen jener unrichtigen Lehre für rein unmöglich hielt, daß man zeitweilig nach A, D und E moll ausweichen und dennoch in C dur anfangen, wesentlich bleiben und schließen könne. Hierdurch ist denn auch weiter Nichts erreicht worden, als eine Vermehrung der Zweideutigkeit der Accorde und eine Fessel mehr für die Componisten vierten bis zwanzigsten Ranges; die genialen, die fragmentarisch genialen und die talentvollen Componisten, die die Ehrenplätze Nr. 1, 2 und 3 einnehmen, haben dagegen sich niemals an Schulregeln gelehrt und fahren bis in die neueste Zeit fort, Accorde und Harmoniefolgen neu zu erfinden, die jenen, immer fünfzig Jahre der lebendig grünen Praxis nachhinkenden ergraueten Theoretikern gewaltig in die Glieder fahren.

„Ob dieser Aeußerung des Candidaten Johes Geschah ein allgemeines Schütteln des Kopfes; Erst sagte Mattheson und Fur: hem hem, Und dann die Andern secundum ordinem.“

So verhält es sich mit diesen sogenannten alterirten Dreiklängen auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonleiter, und eben so mit den sogenannten alterirten Septimen- und Nonen-Accorden der ersten und vierten Stufe.

Habe ich im Vorstehenden, mit leichter Mühe und hoffentlich zur Ueberzeugung, nachgewiesen, daß in jenen Accorden keine alterirten, sondern zu einer Mollscala gehörige leitereigene zu erblicken sind; so verdiene ich mit vielleicht den Dank eines oder des anderen, gern fortschreiten wollenen aber nicht recht kühnenden Musikers, wenn ich auch für die übrigen sogenann-

ten alterirten Accorde der Dur- und Mollscala die Leitereigenheit zu revindiciren versuche, wozu ich freilich einen anderen und weiteren Weg einschlagen muß. Der Zweck, Vereinfachung der Harmonielehre und Verminderung der Accordzweideutigkeit, ist hier ganz derselbe; nebenbei dürfte der von mir eingeschlagene Weg aber auch vielleicht indirect dazu dienen, die, wie mir scheint, noch etwas unklare Lehre von den sogenannten Grenzaccorden ganz und gar entbehrlich zu machen.

Wie in der Wortsprache die Dichter neue schöne Wörter (wie: entwickeln, verhüllen u. A.) von lebendiger Anschaulichkeit und Bildkraft erfinden, die dann bald in die Prosa und in die Sprache des gewöhnlichen Lebens übergehen und hier durch die allzu häufige Anwendung im Munde des Volkes ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren und sich (wie Kiesel im Bache) zu ganz gewöhnlichen, gäng und gäben Redensarten abstumpfen, bei denen Niemand mehr an das edle Urbild denkt; wie dann wegen dieses ewigen Kieselabschleifens der spätere Dichter immer wieder von Neuem sich gezwungen sieht, zu frischen, poetisch anschaulichen Wortbildungen zu greifen, die dann ebenfalls wieder epidemisch werden und ihren Farbenschmelz einbüßen, so daß sie der Poet nicht mehr verwenden kann: eben so, nicht um ein Jota anders, geht es in der noch dazu viel empfindlicheren, duftigeren und zarteren Gefühlssprache, in der Musik zu. Welch zauberische Wirkung mag jener Componist erreicht, welch unendliches Sehnen mag ihn ergriffen haben, als er vor so und so viel hundert Jahren zum allerersten Male den Dominantseptimen-Accord dichtete! Und jetzt? O wie erbärmlich, wie abgedroschen erklingt er unseren Ohren jetzt, nachdem sich die Polka-componisten und Vankelsänger seiner bemächtigt haben, jetzt, wo uns aus jeder Kindertrumpete — Ein Groschen jedes Stück, Stück für Stück einen guten Groschen! — aus jeder Jahrmärkts-Rundharmonika das fürchterliche 5 1 5 1 5 1 entgegenläutet und zur Abwechselung das wo möglich noch gräulichere 5 1 5 1 5 1.

So haben die armen epigonischen Musiker ihr Hirn immer mehr und mehr anstrengen müssen, um nur etwas Neues — ich rede hier bloß von der Harmonie —, etwas Unerhörtes, noch nie Dagewesenes dem nach Nouveautés stets lästernen, nimmersatten Cerberus „Publicum“ vorwerfen zu können; so haben sie, Alles des lieben „Plaudite amici!“ wegen, nach und nach die Nebenseptimen- und Nonenaccorde erfunden, und jetzt, wie ich bei meiner Besprechung Ritters, Kirchner's und Bargiel's für die Schumann'sche Schule nachgewiesen, hat man sogar angefangen, sich bis zu Undecimenaccorden zu ver steigern. Dieser Weg wird indeß mit dem nächsten erreichten Terzdecimenaccorde sein natürliches Ende finden, da dieser Accord ein Siebenklang ist und also bereits sämtliche leitereigenen Töne der Scala enthält.

Noch einen anderen Weg aber giebt es zur Erweiterung der Harmonie; derselbe war auch schon vor Jahrhunderten aufgefunden und betreten (nur daß man ihn noch nicht bis zu den Septimen- und Nonenaccorden verfolgte), da er aber in der mittleren Musikperiode vereinsamt geblieben und fast in Vergessenheit gerathen ist, so ist es gekommen, daß er bei seiner jetzigen Wiederauffindung fast als unberührter, jungfräulicher Boden erschien. Ich meine diejenige Erweiterung der Harmonie, die sich aus der Benutzung der so ziemlich brach liegenden griechischen oder Kirchentonarten und deren wechselseitiger Verbindung und Befruchtung ergibt. Wir Neueren besitzen eigentlich nur zwei Scalen, die Durtonleiter, welche

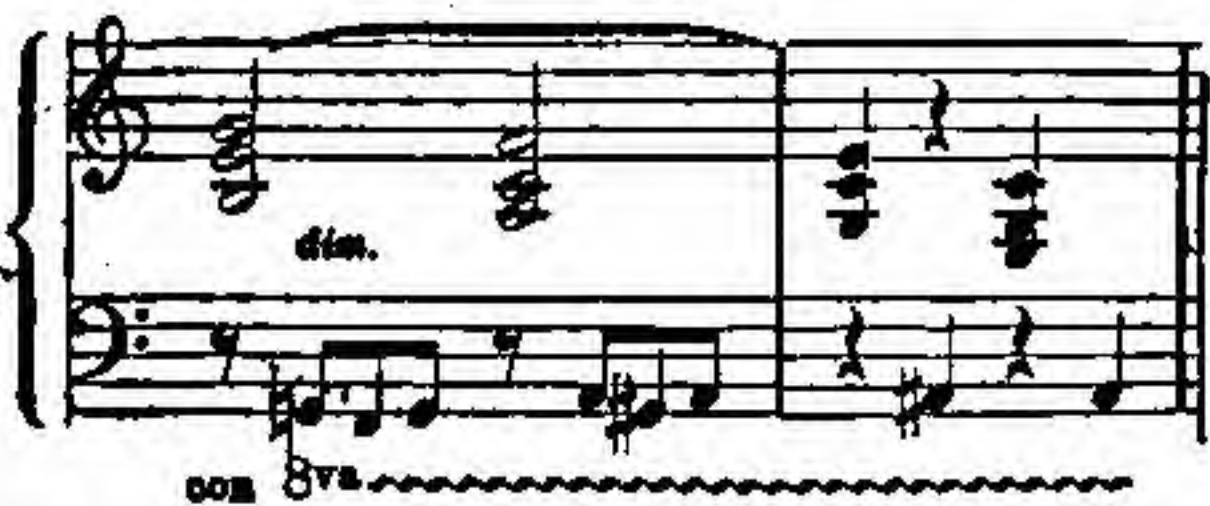
mit der alten ionischen, und die Molltonleiter, a b c d e f g, die mit der äolischen übereinstimmt. Schon bei der Letzteren ist man freier zu Werke gegangen und hat theils aus harmonischen Rücksichten — um einen Durdreiklang auf der Quinte zu erhalten —, theils aus melodischen — um einen zur Octave führenden Leitton zu gewinnen —, die Septime erhöht. So ist die jetzt allgemein der harmonischen Bezeichnung zu Grunde gelegte zweite Molltonleiter entstanden: a b c d e f gis. Die Dreiklänge c e gis, e gis h, gis h d gelten bei allen Harmonikern als leitereigene der Molltonart und werden einfach als a 3, a 5 und a 7, ohne Hinzufügung eines die Alteration ausdrückenden Kreuzes (+), bezeichnet.

Eine andere Art der Molltonleiter ist den Ungarn, oder wol richtiger bezeichnet, den Zigeunern eigen. Sie haben, weil ihnen die Quinte wichtiger erschien als die Octave, statt der Septime die Quarte erhöht und so einen Leitton zur Quinte erhalten. Diese Tonleiter: a b c dis e f g, welche vom griechischen Standpunkte aus als eine Befruchtung der äolischen mit der übermäßigen lydischen Quarte aufgefaßt werden könnte, liegt vielen Szardas und Nationalgesängen der Zigeuner zu Grunde, und ebenso wird sie in der magyarischen Kunstmusik verwendet, wovon M. Mosonyi in seinen Kinderstücken, „Magyar gyermekvilág“, Pest bei Rozsavölgyi, deren erstes Heft ich als etwas recht Pikanter empfehlen kann, den Beweis liefert.

Diese ungarische Tonleiter ist es nun, auf deren zweiter, vierter und sechster Stufe die nach der bisherigen Harmonielehre als alterirte und zu A moll und E dur gehörend erklärten Accorde:



als leitereigene Drei- und Vierklänge von (ungarisch) a 2, a 4, a 7 und f 2 gebildet werden. Haydn, der einige dieser Accorde meines Wissens zuerst anwendete, hat längere Zeit in Ungarn gelebt, und ebenso haben Beethoven und Schubert, die seinem Beispiele folgten, Gelegenheit gehabt, die Wirkung dieser Molltonleiter und ihrer leitereigenen Accorde in den Praterconcerten der Zigeuner zu beobachten. Da diese aus Asien stammenden Drei- und Vierklänge erst innerhalb des letzten Jahrhunderts in unsere deutsche Musik eingebürgert worden sind, so ist dadurch zugleich die Thatsache erklärt, weshalb sie auf unser Ohr noch einen so frischen, herausfordernden Eindruck machen. Es ist, als würden wir durch sie an die ferne Heimath der Zigeuner gemahnt, als würden uns Kotosblumen aus dem Gangeslande zu. Selbst in der Form der schon häufiger vorkommenden, sogenannten Terzquartsext- und Terzquintsext-Accorde bringen dieselben immer noch eine merkwürdige Wirkung hervor, und diese steigert sich noch, je seltener die Lage oder Umkehrung, in der sie erscheinen, bisher verwendet worden ist. So gebraucht, um nur einige Beispiele aus der Schumann'schen Schule anzuführen, Carl Ritter in seiner ersten Sonate, Op. 1 Seite 3, den ungarischen Septimenaccord e 4:



und bringt dadurch, wie ich mich in Schumanniana Nr. 5 vom 9. August 1861, ohne den Accord damals harmonisch zu erklären, ausdrückte, einen äußerst spannenden Schluß der ersten Gruppe hervor. So schildert Schumann die verwerfliche, doch kaum bereuete Liebe Manfreds zu seiner Schwester durch den unbeschreiblich herbsüßen ungarischen Septimenaccord a 2 in der dritten Umkehrung:



wobei er aber (Seite 45 des Clavierauszuges), des besseren Ueberganges zur Quinte als wegen, enharmonisch eis statt f schreibt.

So wendet Brahms, um endlich wieder auf ihn zurückzukommen, den oben abgedruckten ungarischen Septimenaccord d 4 in der zweiten Umkehrung an und erreicht dadurch eine seltsame, lieblich neckische Wirkung.

Ende des Extrablattes.

Die vier Gesänge, Op. 17, für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe, sind sehr verschieden im Werthe und Charakter. Bedeutend zunächst und höchst eigenthümlich ist der mixolydisch (g ohne Vorzeichnung) gehaltene erste Gesang; man achte auch auf die merkwürdige Föhrung der sämtlich im eingestrichenen g zusammentreffenden Stimmen, Seite 7 Tact 1 und 2. Die zweite und dritte Nummer dagegen sind wol mehr in usum delphini (Brahms leitet nämlich einen Damengesangsverein) und in der Absicht geschrieben, ein Mal so recht con amore in den lieblichen Tonwellen der so überraschend neuen Zusammenstellung von Frauenstimmen, Hörnern und Harfe zu schweben; auch sind die Texte dieser beiden Gesänge: „Mich erschlägt ein holdseliges Weib“ und „Biel schöne liebe Frau“ wenig geeignet, von einem Frauenchore vorgetragen zu werden. So gern ich derlei Naivitäten verzeihe, die hier vorliegende scheint mir aber doch zu weit und noch über das bekannte Mendelssohn'sche Duett: „Wenn ich auf dem Lager liege“ hinauszugehen.

Der vierte Gesang, aus Ossian's „Fingal“, ist das Tiefste und Schönste, was mir aus der zahllosen Ossian-Musikliteratur bekannt ist. Mit den allereinfachsten Mitteln ist hier wieder ein Mal die größte Wirkung erreicht. Man höre und bewundere folgenden, für die vier Frauenstimmen a capella geschriebenen Satz:



Tre - nar, der liebliche Ermar starb, starb D



Mab - chen von S - nisto - rel

Das sind auch Ossianische Gestalten, aber greifbare, gesunde, lebensvolle, nicht jene kränkelnden, verschwimmenden, die vor unseren Augen in Op. 4 Nr. 4 zerrannen. Wie erhaben und einfach ist das „Nichts regt sich auf der Haide“ aufgefaßt! Ist es nicht, als hörten wir die Flügel des Genius rauschen, des Genius, der gekommen ist, sein Ideal zu küssen?

Wir gelangen endlich zu dem neuesten Werke unseres Brahms', dem erst vor wenigen Wochen erschienenen Sextett für je zwei Violinen, Bratschen und Violoncelle, Op. 18, und erwarten natürlich, daß es als das großartigste, tiefste, bedeutendste die Reihe dieser Meisterwerke beschließen werde; weit gefehlt, es ist bloß das lieblichste, schönste und reifste. Hier ist Mozart redivivus, nicht jener alte Mozart des vorigen Jahrhunderts, sondern Mozart, wie er schreiben würde, wenn er heute jung wäre; klar, naiv, einfach, lieblich und dabei neu, frisch, fesselnd, kunstvoll. Welcher der drei Hauptsätze dieses im idyllischen Charakter gehaltenen Werkes ist wol der schönste? Ist es das Allegro non troppo, in welchem die Themen aller vier Gruppen in Liebenswürdigkeit einen Wettgesang anstimmen, um schließlich dennoch durch die Genialität übertroffen zu werden, mit welcher sie im Durchführungstheile und in der Coda in einander verschmolzen werden? Ist es der im Schubertisch-ungarischen Style geschriebene zweite Satz, in welchem der Troß des Themas erst in drei Variationen mehr und mehr aufgestachelt und dann in den drei letzten wieder bis zu frommer Ergebung und glücklicher Ruhe abgewiegelt wird? Oder ist es das Rondo finale, in welchem jede von unaussprechlichem Liebreiz erfüllte Tonreihe die Behauptung der musikalischen Reactionäre klagen strafft, daß in unserer Epigonenzeit der kastalische Melobienborn versiegt sei? Hier stehe ich, ein zweiter Paris, und weiß nicht, welcher der drei Huldinnen ich den Apfel zusprechen soll; nur so viel wage ich auszusprechen, daß der erste Satz wol der gediegenste, das Finale der liebenswürdigste und das Andante der größte und zugleich derjenige Satz ist, welcher am Meisten dem durch die beiden Bratschen und Violoncelle dunkelgefärbten Toncharakter entspricht; freilich verlangen diese dann auch wieder als Gegengewicht eine Joachim'sche Geige in der Oberstimme, wenn die beabsichtigte Wirkung zum vollständigen Ausdruck gelangen soll.

Zwischen Andante und Rondo finale ist ein Scherzo und Trio eingeschoben, von welchem ich nicht gesprochen habe. Welchen Charakter hat dieser, fast noch im Haydn'schen Style geschriebene, kleine Satz? Betrachtet man die Melodie für sich allein, die mit Dr. Bartolos Liebe von der „reizenden Rosine“ verwandt ist, so ist man geneigt, darin etwas rococo Wiberbes, gemüthlich Zufriedenes zu finden; sieht man aber nach der Vorzeichnung und spielt das Stück: Allegro molto, animato und più animato, dann bekommt es etwas Wildes, Fahnblüthenes, Runkliges, das mit der gravitatisch behäbigen Melodie im schneidendsten Contraste steht. Daß der Charakter eines Stückes nicht durch die Noten, sondern durch Mäße bestimmt wird, ist schlimm; noch schlimmer ist es aber, wenn Noten und Tempobezeichnung sich widersprechen. Ich halte mich in gegenwärtigem Falle ausschließlich an die Noten und spiele den ganzen Tact des Scherzo = 78, das Trio nicht schneller als 94 und die Coda = 112; vielleicht ist ja auch die Bezeichnung Allegro molto nur ein Druckfehler. Wenn, wie wir dies bei den Serenaden Op. 11 und 16 gesehen, es hauptsächlich die kleine und knappste Scherzoform im Dreivierteltact ist, in der Brahms das verhältnismäßig am Wenigsten

Bedeutende geleistet hat; so liegt die Ursache dieses Misslingens eines Theils daran, daß der Riese Brahms sich zu sehr zwingen und zusammendrücken muß, um in dieses Prestrustebett hineinzukommen, anderen Theils scheint mir aber auch die Zeit für diese kleinen dreivierteltactigen Stücke so ziemlich vorüber zu sein. Seitdem Vater Haydn diese Form bis zur Vollkommenheit geführt hat, führt jeder Versuch der Neueren, sich derselben zu bedienen, die Gefahr des Mißglückens und des Verfallens in inhaltsleere Spielseligkeit mit sich. Ich verdanke es daher Brahms, daß er sich in seinen Scherzos so hartnäckig auf den Dreivierteltact und die kleine Haydn'sche Menuettform stützt; in der erweiterten Beethoven'schen Scherzoform hat er viel Bedeutenderes geschaffen. Weshalb greift er aber nicht auch ein Mal zu jener noch viel freieren Form, in welcher Mendelssohn sein Bestes gebracht hat? Brahms war gerade der Mann dazu, ein Mal den um ihren toten Capellmeister trauernden Elfen wieder zu einem lustigen, duftigen Ringeltanze im Mondenscheine aufzuspielen, bei dem sich auch die Kohle mit ihren Purzelbäumen einmischen und Droll, Bohnenblüthe, Spinnweb und Puch nicht fehlen dürften. Hat Brahms denn so ganz und gar den Weg in das romantische Land vergessen, der ihm früher so lieb und vertraut war?

Doch was sorge ich mich um Brahms? Ihn wird sein Genius künftighin so sicher die richtige Bahn führen, wie er dies bisher gethan hat. Mag Brahms auch noch eine Weile sich darin gefallen, mit der idyllischen Schalmee das Echo der Thäler zu wecken; bald, verlaßt Euch darauf, wird der junge Adler, wenn er erst seine Schwingen für ausgewachsen hält, sich bis zu jenen höchsten Bergespitzen erheben, die den winzigen Pyramiden nur von fern anzusehen vergönnt ist. Brahms bläst mit gleicher Virtuosität die Schlachttrumpete, wie das Hirtenrohr; er besitzt die Gabe, Schmerz und Lust, Haß und Liebe, Trauer und Entzücken mit gleicher Kraft, Treue und Schönheit in Tönen auszudrücken; er versteht es, abwechselnd antik und modern, classisch und romantisch, ideal und real zu sein — und nach Allem hatte ich ihn für berufen, diese beiden ewigen Gegensätze der Kunst in dem Zaubertiegel des Humors zu einer höheren Einheit zu verschmelzen und in der Musik den Standpunct zu erreichen, den Goethe in der Poesie einnimmt, Goethe, mit dem ich Brahms schon wiederholt zu vergleichen hatte und dessen dämonische Natur ähnliche Wandlungen und Läuterungen durchgemacht hat.

Das heißt nun freilich die Barden recht voll nehmen, aber gestopfte Hörner thun es nicht, wenn es gilt, das größere Publicum aufzurütteln, das noch immer keine Ahnung davon zu haben scheint, welch riesengroßer, Bach, Beethoven und Schumann vollkommen ebenbürtiger Genius in diesem jungen Hamburger Meister heranreift.

DAS.

Musik für Gesangsvereine.

Vierstimmige Gesänge für gemischte Stimmen.

Louis Anger, Op. 10. Sechs Lieder. Leipzig, C. F. Peters.
Pr. 1 Thlr.

C. F. Adam, Op. 20. Sechs Lieder. Leipzig, C. F. Rabnt.
Pr. 25 Mgr.

D. H. Engel, Op. 39. Fünf Wanderlieder. Ebenfalls.
Pr. 1 Thlr.

Jos. Schulz-Weyda, Op. 31. Drei Lieder. Ebenbaselst. Pr. 25 Ngr.

Joh. Heuchemer, Op. 8. Sechs Lieder. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 22½ Ngr.

Franz Abt, Op. 152. Fünf Chorgesänge. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Ngr.

Robert v. Arndell, Op. 1. Lieder für gemischten Chor. Potsdam, Kiegel. Heft 1 u. 2 Pr. à 25 Ngr.

Fr. Rüden, Op. 33. Wiegenlied für den neugeborenen Prinzen. Berlin, Schlesinger. Pr. 10 Ngr.

Carl Greger, Op. 10. *Domine salvum fac Regem*. Schleusingen, C. Glaser. Pr. 6½ Ngr. für Partitur und Stimmen.

Die Componisten scheinen sich jetzt mehr als früher daran zu erinnern, daß die Natur auch andere, als nur Männerstimmen geschaffen hat, und so sehr auch die Compositionen für Männergesang immer noch dominiren, so treten Productionen für gemischte Stimmen doch schon häufiger in die Oeffentlichkeit. Wir können nur wünschen, daß diese Reaction immer mehr festen Fuß fassen möge, und daß es nicht bloß eine vorübergehende Anwandlung von Galanterie sei, welche die Componisten bestimmt, dem schönen Geschlecht eine thätige Mitwirkung bei ihren Liedern zu gestatten, sondern vielmehr die innerste Ueberzeugung, daß das harmonische Zusammenklingen verschiedener Stimmenelemente, deren Mischung durch die Natur begründet erscheint, ungleich vollkommener und reizvoller sich kundzugeben befähigt ist, als das eng begrenzte und einseitige Klangcolorit von männlichen Stimmen allein. Zudem bietet der Vocalsatz für gemischte Stimmen dem Componisten einen ungleich weiteren Spielraum dar. Er kann hier seine harmonische Kunst und seine Combinationen in interessanten Führungen der einzelnen Stimmen viel freier ausüben, mithin kann auch seine musikalische Phantasie überhaupt einen höheren Aufschwung nehmen. Die Gefahr, in das Schablonenhafte, in die triviale Phrase, diesen Krebschaden des größten Theiles der Männergesangsliteratur, zu verfallen, mindert sich bei dem Satz für gemischte Stimmen, wenn die Componisten anders künstlerisch genug beim Schaffen verfahren, um dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen. Kurz, die Gesangscomposition für gemischte Stimmen bietet die günstigsten Chancen dar, Poetisches und Kunstschönes zu Tage zu fördern. Freilich schließt sie jenen Ton gänzlich aus, der als grelle Dissonanz durch den heutigen Männergesang klingt: jenen gemüthlich sein sollenden „Wirthshaus“-Humor, welcher sich überall breit macht, wo einige Kehlen zum Singen vorhanden sind, und selbst bei manchen Sängereisen eine Rolle spielt, die von dem Begriffe eines Kunstfestes sehr weit ab liegt.

Die leichte, sinnlich eindringende Weise, welche die vielen Compositionen des fruchtbaren Franz Abt für Männergesang zu Lieblingen bei den Dilettanten gemacht hat, findet sich auch in dem vorliegenden Werk für gemischte Stimmen. Sämmtliche fünf Chorgesänge sind in jenem populären Styl geschrieben, welcher eine poetische Vertiefung ausschließt, weil er schnell Eingang finden will. Einschmeichelnder Wohlklang ist das Ziel dieser Lieder. Der Componist weiß seine Absicht zu erreichen durch einfache, sentimental angehauchte Melodie, durch eine eben so einfache, alles Frappante oder gar Gewagte ausschließende Harmonisirung und durch einen sangbaren, natürlichen und leicht auszuführenden Chorsatz. In dieser Beziehung steht dem Viel schreibenden, erfahrenen Componisten

eine große Routine zur Seite. Eine Unterscheidung des Werthes der fünf Lieder weiß die Kritik kaum zu machen. Sie stehen alle auf gleichem Niveau, klingen gut, verzichten aber auf das Streben nach Originalität.

Ein mehr charakteristisches Gepräge tragen die sechs Lieder von Joh. Heuchemer. Die Musik steht in innigerer Beziehung zu dem poetischen Kern der Gedichte und entgeht dadurch der Gefahr, in die abgenutzte, gewöhnliche Phrase zu verfallen. Die Gedichte sind gut gewählt und haben eine warme Betonung gefunden, welche in einzelnen Nummern einen künstlerisch schönen Aufschwung nimmt. So ist das „Abendlied“, Nr. 2, sehr poetisch erfaßt und dabei mit musikalischer Feinheit behandelt. Auch Nr. 1, das Heine'sche „Im wunderschönen Monat Mai“ und Nr. 6 „Wiegenlied“ sind sinnige, schöne Lieder, welche bei guter Ausführung Eindruck zu machen nicht verfehlen werden.

Von ungleichem Werthe, was Frische der Auffassung und Erfindungskraft anbetrifft, sind die sechs Lieder von Adan. Das Gewöhnliche ist nicht immer vermieden, aber eine gute Klangwirkung und eine fließende Behandlung der Melodie wie des harmonischen Gewebes läßt sich den Liedern nachrühmen. Sie gehören zu den sogenannten dankbaren Gesangsstücken, die sich leicht wegsingen und zwar nicht tiefer berühren, aber einen freundlichen Eindruck hervorrufen. Die schwierigsten, aber auch besten Lieder sind Nr. 3 „Das Vöglein im Walde“ und Nr. 4 „Waldlied“. Das Letztere namentlich athmet eine anmuthende Frische und eine gewählte Tonsprache. Sehr hübsch wirkt der wiederholte Unisono-Sprung in die kleine Septime (des-ces): „im Wald, im Wald“.

Die fünf Wanderlieder von Engel verrathen in jeder Beziehung den guten Musiker, der von vornherein für die solide äußere Factur der Arbeit eine sichere Garantie darbietet. Neue Pfade wandelt der Componist nicht, aber was er als conservativer Musiker giebt, ist tüchtig und aller Beachtung werth. Besonders frisch gesungen und anregend finden wir Nr. 2 „Wie der Hirsch so froh und frei“ und Nr. 5 „Lust am Wandern“. In Nr. 2 wird nur dem Soprane einige Male das hohe a, namentlich auf der Sylbe: „wie“ — es findet sich hier zugleich ein Verstoß gegen die Declamation vor — etwas unbequem erscheinen. Die „Lust am Wandern“ fließt im gemüthlichen Marschtempo frisch und fröhlich dahin und wird bei den Sängern Sympathie finden.

Ein gutes Liederheft muß auch das von Anger genannt werden, im Streben nach Charakteristik und in sehr fleißiger, sorgfältiger Ausarbeitung der Harmonie, wie in selbständiger Führung der Stimmen. Weniger schwung- und reizvoll finden wir im Allgemeinen die Melodie. Fast scheint es, als ob das überall sichtbare Bemühen, als tüchtiger Musiker zu arbeiten, etwas lähmend auf die Phantasie des Componisten eingewirkt habe. Auch verschuldet die imitatorische Schreibweise hier und da Fängen, welche bei einigen Liedern eine frische, unmittelbar zündende Wirkung verhindern. Aber die Solidität der Compositionen verdient die beste Empfehlung.

Von populärer Haltung, einfach und ungelünstelt, dabei leicht auszuführen, sind die drei Lieder von Schulz-Weyda. Sie werden den Geschmack jener Dilettanten treffen, welche für zarte Sentiments schwärmen und ohne große Mühe sich an hübsch klingendem erfreuen wollen.

Rüden's „Wiegenlied“ ist offenbar ein kleines Gelegenheitswerk, dem Patriotismus dargebracht. Es trifft den naiven Ton des Gedichtes ganz entsprechend. Ob die Säger sich an dem artigen Liede sechs Mal hinter einander — so viele

Strophen sind vorhanden — begeistern können, muß ihrer Stimmung überlassen bleiben.

Die Lieder von R. v. Keubell scheinen das Erstlingswerk eines Dilettanten zu sein. Man merkt es der ganzen Factur an, daß hier die Technik eines durchgebildeten Musikers fehlt. Die Satzweise hat etwas Mühsames, Erzwungenes, die Stimmführung entbehrt der Glätte, die Melodie des Flusses und des charakteristischen Gepräges. Am Meisten frei von diesen Mängeln sind Nr. 4: „Ständchen“ und Nr. 7: „Nach Sonnenuntergang.“

Das „Domine salvum fac Regem“ von E. Greger schließt sich mit großer Treue an den Haydn-Mozart'schen Kirchenstyl an. Aber die Nachahmung ist geschickt und in natürlicher, fließender Stimmführung, sowie in Correctheit des Satzes tadellos. Das Hauptmuster scheint dem Componisten Mozart's „Ave verum“ gewesen zu sein. Durch leichte Ausführbarkeit und angenehme Klangwirkung empfiehlt sich Greger's Composition namentlich für kleinere Gesangsvereine und für Schulköre.

F. W. Marfall.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Die Königl. Oper brachte uns im Monat März folgende Opernaufführungen: Rossini's „Tell“ mit Hrn. Ferenczy von Riga als Arnold, „Euryanthe“ von Weber, „Cortez“ von Spontini, zwei Mal „Die Tochter des Regiments“ von Donizetti (Frl. Desirée Artôt), zwei Mal „Zauberflöte“ von Mozart, „Keensee“ von Auber, „Prophet“ von Meyerbeer (Hr. Ferenczy), zwei Mal den „Liebestrauß“ von Donizetti (Frl. Artôt), „Titus“ von Mozart (zum Geburtstag des Königs), „Don Juan“ von Mozart, „Freischütz“ von Weber, „Joseph in Aegypten“ von Mehul, „Die Nachtwandlerin“ von Bellini (Frl. Artôt). Frl. Artôt, zu den hervorragendsten und bedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart gehörend, leistete in den Partien als Marie, Abine und Amine Vollenndetes. Rauschende Beifallsstürme des stets ausverkauften Hauses durchzogen bei allen Vorstellungen den Theaterraum. Störend war es allerdings, daß diese große Gesangsvirtuosin den Dialog im radebrechenden Deutsch führte und französisch sang. Hr. Ferenczy ist nicht ohne Stimmittel, aber ganz ohne Schule. — Die letzte Soirée für Kammermusik der H. H. Lange und Vertling fand am 27. März im Saale des Englischen Hauses statt. Das große Bdur-Trio Op. 52, für Piano, Violine und Violoncell, von A. Rubinstein wurde von den Concertgebern und Hrn. Egibi (Violoncellist) sehr brav executirt, ebenso Rob. Schumann's herrliches Quintett, Es dur, für Piano, zwei Violinen, Viola und Violoncell von den Genannten und den H. H. Rebbaum und Kahle mit vielem Beifall vorgetragen. Hr. G. Lange trug außerdem mit oft gerühmter Correctheit und bedeutender Künstlerkraft vor von Liszt: Sonetto 47 del Petrarca und Valse caprice No. 5 nach Schubert und Raff's Op. 50 „Erinnerung“ (Schweizerreise). Die letztere Composition, effectvoll geschrieben, schlug gewaltig durch. Hr. Vertling spielte das ideenarme Adagio aus dem Fis moll-Concerte von Lipinski mit innigem Gefühl. Frl. Emmy Hauschild, eine Schillerin R. Wärf's, sang Beethoven's Arie „Ah perfido“ sehr gut; weniger sagte uns der Vortrag der beiden Lieder von Schubert und Rob. Schumann zu. — Im 3. Abonnementsconcert des Frauenvereines zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung wurden unter Leitung des Musik-Dir. v. Herzberg vom kleinen Capellenchor (der Elite des Domchors) am 28. März im Saale der Singakademie folgende Pièces ausgezeichnet gesungen: Ave verum von Mozart, Pater noster, eine schöne, wirkungsvolle Composition von Meyerbeer, Emitte Spiritum von Schütt und Chor von Reifiger. Mozart's schwach stnirtes Bdur-Trio Op. 14, für Piano, Violine und Violoncell, wurde von Frl. Harff, dem Concertmeister Hrn. Kies und dem Solo-Violoncellisten Hrn. J. Steffens aus Petersburg ächt künstlerisch executirt. Hr. Steffens errang durch den Vortrag einer schwierigen Servais'schen Phantasie über Motive aus „l'Esclavage“ mit seiner virtuellen Technik allgemeinen Beifall. Der Gesang des Frl. Reiß ließ in der Händel'schen Arie Vieles zu wünschen übrig. Die bedeutendste und durchschlagendste Leistung des Abends bestand in dem Vortrag einer „Phantasie über Motive aus den Hugenotten“, für Violine componirt und vorgetragen von Hrn. Eduard Reményi, Kammervirtuos der Königin von England. Dieser eminente, bisher in Deutschland noch nicht gekannte Großvirtuose des Geigenspiels duldet in gewisser Beziehung keinen

Rivalen neben sich. Sein Spiel der Cantilene ist der seelenvollste Gesang, der je eines Menschen Ohr bis jetzt berührt hat. Ein schöneres Geigenportamento, eine ausgebildete Technik ist kaum denkbar. Der Beifallsjubil war endlos und legte sich erst nach dem dritten Hervorwurf. Außerdem spielte Frl. Elise Harff, eine sehr talentvolle Schülerin v. Bülow's, Chopin's As dur-Polonaise außerordentlich schön. Hr. Capell-M. Dorn hatte in würdiger Weise die Begleitung sämtlicher Concertpièces am Flügel übernommen. — Hr. Meinhard Richter, über dessen Violinspiel wir erst in Nr. 18 berichtet, gab am 30. März im Saale des Englischen Hauses eine stark besuchte Matinée. Der Concertgeber spielte in derselben, außer dem schon gehörten Andante und Schlußsatz des Mendelssohn'schen Violinconcertes, noch die Beethoven'sche Romane und eine Phantasie von Leonard. Sein Spiel war heut weniger correct, bei fleißigem Studium kann er jedoch einer großen Zukunft entgegengehen. Hr. v. d. Osten trug beifällig Lieder von Schubert, Bernh. Klein und Ludwig Berger vor. Die Damen Ida und Erila Lis aus Christiania ernteten durch das wirkungsvolle Grand Duo über den „Nordstern“, nach einer Improvisation von Th. Kullat für zwei Pianos eingerichtet von Ch. Wehle, reichen Beifall. — Der Gesangslehrer des Domchors, Hr. Rogolt, welcher seit Jahresfrist ein Gesangs-Conservatorium errichtet, zeigte durch eine Prüfung, wie seine Schülerinnen, die Frls. Rogolt, Eiser, Scheel, v. Herzberg, Keincke, Konneburger, Carlberg und Frau Promnitz, je nach ihren Anlagen, Stimmmitteln und ihrer kürzeren oder längeren Studienzeit recht Erfreuliches im Unisono- und Einzelgesang leisteten. — Der Pianist Hr. Golbe, welcher in letzter Zeit seltener mit öffentlichen Leistungen hervorgetreten, gab am 1. April im Saale des Englischen Hauses ein sehr besuchtes Concert. Der Concertgeber trug allein vor: Friedemann Bach's Concert für die Orgel, von ihm wirkungsvoll für Pianoforte bearbeitet, Liszt's Elegie (nach Motiven aus dem Quartett des Prinzen Ferdinand von Preußen) und desselben Componisten „Au bord d'une source“ (Années de Pelorinage) und zwei eigene Compositionen: Tarantelle Op. 29 und Un jour de fête, Galop brillant Op. 28. Das Programm war zu reichhaltig, und so konnten wir die unter 8 und 9 bezeichneten Nummern nicht mehr hören. Mit dem Violinisten Hrn. de Ahna spielte der Concertgeber Beethoven's prächtige Sonate Op. 30 Nr. 2. Hr. Golbe vereinigmt in seinem Clavierpiel künstlerische Auffassung, geistiges Durchdrungen sein, moderne, elegante Technik und Bravour. Seine Leistungen wurden sehr beifällig aufgenommen. Den Violinpart der Beethoven'schen Sonate absolvirte Hr. de Ahna mit verstimelter Geige ohne Kunstverstand und Gefühlsinnigkeit. Technisch besser spielte er zwei Sätze aus dem Fis moll-Concerte von Beuxtemp's, die komischer Weise auf dem Zettel als Polonaise von Ernst figurirten. Hr. v. d. Osten sang für den plötzlich erkrankten Hrn. Mantius dasselbe Lied von Bernh. Klein, welches, erst zwei Tage vorher von ihm gehört, die Zeichen seiner Zeit an sich tragend, noch mehr unter der gitarrenartigen Begleitung litt, und ein recht häßliches Liedchen von Bierling. Außerdem wirkten noch als Sängerinnen Frau Linde und Frl. Paake mit. Erstere travestirte die bekannte schöne Elias-Arie von Mendelssohn; und der Sologesang der Letzteren mag, bei mäßigen Ansprüchen, für die Selecta einer höheren Töchter Schule ausreichend sein. — Am 3. April fand im Arnim'schen Saale eine

Concertaufführung von Schülern des rühmlichst bekannten und sehr frequentierten Stern'schen Conservatoriums statt. Beginnen wir mit der besten Leistung. Sie bestand in einem Clavierconcert, componirt und gespielt von Hrn. Hermann Gustav Bötz aus Königsberg i. Pr., Schüler der Compositionsclasse der H. Ulrich und Weismann und der Clavierclasse des Hrn. v. Bülow. Ist dieses Clavierconcert nun wegen seiner massenhaft wirkenden, stets dominirenden Instrumentierung mehr ein Orchesterstück mit obligater Clavierbegleitung, welcher zum Theil der nothwendigen Clavierpassage entbehrt und dadurch den Clavierpart in seiner hörbaren Wirkung ungemein beeinträchtigt; so documentirt diese Composition, von ihrem Standpunkte aus, nach Melodieerfindung, Rhythmus, Harmoniegestaltung, thematischer Durchführung ein bedeutendes Talent. Kommen auch hin und wieder Mendelssohn-Schumann'sche Wendungen und Anklänge vor, so war der strebsame Componist, welcher sein Concert mit Eleganz und Bravour auswendig spielte, doch stillschweigend bemüht, meist Eigenes und Eigenthümliches zu geben. Die Overture zu „Walzmeisters Brautsahrt“, von Hrn. John aus Exsart componirt, entbehrt des schwingvollen Flusses, wodurch das Clavierconcert des Hrn. Bötz sich charakterisirt und empfiehlt. Die Orchestrierung der Overture ist mehr gemacht als empfunden, deshalb auch ohne sonderliche Wirkung. Fräulein Marie Uterhart spielte die von Liszt wirkungsvoll instrumentirte Ebur-Polonaise von Weber mit hervorragender Technik und Kraft. Fräulein Lopp trug in befriedigender Weise Liszt's Venezia Gondoliera und das Eis moll-Scherzo von Chopin vor. Die Damen Bardua und Leo wie Hr. Prott, Schüler des Hrn. Prof. Stern, bewährten sich durch gediegene Gesangsleistungen. Hrn. Prott's Tenor berechnigt zu den großartigsten Hoffnungen, nur müge er sorgsam bei gewissen Tönen den quersichenden Anschlag vermeiden — Der königl. Domkantor Hr. Otto gab am 4. April im Arnim'schen Saale ein ziemlich besuchtes Concert. Dasselbe enthielt neun Gesangs-, sechs Clavierpièces und noch Hebbel's „Paideknabe“ mit H. Schumann's stimmungsvoller Clavierbegleitung. Warum solche dickleibige Concertprogramme? Das Publicum ist auch mit bedeutend Wenigerem zufrieden, dies um so mehr, wenn, wie dies stets in den Otto'schen Concerten der Fall war, die Concertbesucher nur Ausgewähltes zu hören bekommen. Hr. Otto entzückte mit seinem lieblichen Tenor durch den Vortrag der Arien „Misero! O soggno, o son desto?“ von Mozart und Recitativ und Arie aus „Iphigenia in Tauris“ von Gluck und zweier Lieder: „Das Ideal“ von Raff und „Der Hivalgo“ von Schumann. Fräulein Jenny Meyer sang eine Scene und Arie von Rossini, Liszt's „Mignon“ und Schubert's „Ständchen“ mit künstlerischer Individualität und den feinsten Nuancirungen, so wie Fräulein Anna Reiß sich ihrer gesanglichen Aufgaben mit Glück entledigte. Das Andante und Variationen für zwei Pianoforte von H. Schumann wurde von der herzoglichen Sachsen-Coburg-Gothaischen Hospianistin Fräulein Gärtner und Fräulein Harff correct und elegant gespielt. Nur gegen das Ende hin traten im Ensemble einige Unklarheiten ein. Fräulein Gärtner zeigte durch den Vortrag der Concert-Paraphrase über „Rigoletto“ von Liszt und Chopin's „Chant polonais“, daß sie die technischen Schwierigkeiten dieser Musikstücke virtuos zur Geltung zu bringen weiß. Ueber Fräulein Harff's Clavierspiel, die drei musikalische Rippjachen vortrug, haben wir weiter oben schon berichtet. Außerdem unterstüzte Dr. Bruns das Concert noch dadurch, daß er zu einem Lachner'schen Liede die Violoncellbegleitung in trefflicher Weise übernahm. Hr. Professor Stern begleitete meisterhaft sämmtliche Pièces am Flügel. — Auf der Kroll'schen Bühne gastirt unter Egr. Graffigna's Leitung eine mittelmäßige, italienische Operntruppe ohne allen Erfolg mit Scenen aus „Puccini“, „Figaro“, „Barbier von Sevilla“ etc.

Lh. Kabe.

Paris. Am 6 April wurde zum Schluß der öffentlichen Concerte für die Wintersaison der erste Theil des „Elias“ von Mendelssohn im Circus Napoleon unter der Leitung des Hrn. Pasdeloup aufgeführt. Der Embellissement, mit welchem das massenhaft versammelte Publicum dieses Werk aufnahm, beweist, daß die erwähnten Concerte von nachhaltiger Wirkung gewesen sind. Hr. Pasdeloup, der Gründer derselben, hat sich in der That ein Verdienst um die Musik erworben, dessen Tragweite erst später wahrhaft erkannt werden dürfte. Er hat dem Geschnade eine edlere Richtung gegeben und damit der Kunstpraxis neue Wege und neue Ausichten angebahnt und somit bewiesen, daß auch das Pariser Publicum für den ernsten Styl der deutschen Schule Sinn und Empfänglichkeit besitzt, sobald es nur gehörig geleitet wird. Die Aufführung selbst entsprach freilich keineswegs den Anforderungen, welche man in Deutschland an derartige Leistungen zu stellen pflegt. Obwohl drei Chordirectoren dem Dirigenten zur Seite standen, so konnten doch kaum die Chöre zusammengehalten, geschweige in Schwung gebracht werden, und dem Orchester gebrach es an Auf-

fassung und mitunter sogar an Sicherheit. Wenn man indeß die unzulänglichen Kräfte erwägt, welche zu Gebote standen, so wird eine nachsichtige Beurtheilung des Gegebenen zur Pflicht. Der gute Wille, welcher alle Ausführenden unverkennbar beseelte, bot überdies für so vieles Mißlingene eine gewisse Entschädigung. Anders verhielt es sich mit dem Soli. Die besten Kräfte der großen Oper hatten sich freiwillig zur Verfügung gestellt. Hr. Cazaux sang den Elias, Hr. Richot den Abias und Achab. Madame Biardot hatte die Partie des Racheengels übernommen, obwohl sie am Abend im „Propheten“ als Sibes auftreten mußte, und Fräulein Drwil, eine Schülerin der Mad. Biardot, vertrat die Wittve von Sarepta und den Schüler des Elias. Als Muster vollendeter Ausführung sind hervorzuheben: das Arioso des Engels, Nr. 18 in der Partitur, welches Mad. Biardot auf stürmischen Verlangen wiederholen mußte; das Trio der Engel, Nr. 6, vortragen von den Damen Biardot, Drwil und Braemer; und endlich die Scene nebst Duo der Wittve und des Elias, Nr. 8. Fräulein Drwil, die als Deutsche unser Interesse vorzugsweise in Anspruch nimmt, gewann sowohl durch ihre schöne, die mächtigen und drückend besetzten Räume des Circus vollkommen ausfüllende Stimme, als auch durch ihren meisterhaften Vortrag häufigen Beifall des Publicums. Der strengen Schule, in welcher sie erwachsen, verdankt Fräulein Drwil ihre herrliche Stimmgebung, eine klare und deutliche Aussprache und überaus correcte Declamation; sie besitzt überdies eine bedeutende Virtuosität, welche der italienischen und französischen Schule eben so gewachsen ist, wie der deutschen und verräth überdies eine feine Auffassungsgabe. Diese Eigenschaften, zu welchen noch eine ansprechende Persönlichkeit kommt, lassen wünschen, daß eine so schöne, ihrer ganzen Bildungsrichtung nach wahrhaft deutsche Begabung unserer Vaterlande nicht entfremdet werden möge, und wir benutzen diese Gelegenheit, unsere Bühnendirectionen auf diese junge Sängerin aufmerksam zu machen, welche sich schon vor einigen Jahren in London bei ihrem Debut als Adalgisa in der „Norma“ die Achtung der englischen Kritik erworben hat, und von deren Erfolgen als Eurpidece in „Orpheus“ von Gluck auf dem hiesigen lyrischen Theater wir selbst im verfloßenen Jahre mehrmals Zeuge waren. Damit nach diesem löblichen Brauche dem Graste ein parodirender Gegenatz nicht fehle, trug Hr. Bieuzemps zwischen der 9. und 10. Nummer eine brillante Concertphantase eigener Composition mit bekannter Meisterschaft und rauschendem Beifall vor, welche jedoch mit dem Vorangehenden und Nachfolgenden in so schneidendem Gegensatz stand, daß diese Einlage als eine überaus unschickliche Tactlosigkeit zu bezeichnen ist. — Am nächsten Sonntage wird der „Elias“ nebst einigen Partien aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven wiederholt. — Ich komme soeben aus dem dritten und letzten Concerte der Frau Clara Schumann, welches dies Mal so besetzt war, daß viele Personen von der Cassé abgewiesen werden mußten. Die Concertgeberin trug darin vor: das Quartett für Piano, Violine, Alt und Violoncell von H. Schumann; die Pensées musicale (à la hongroise) Op. 94 von F. Schubert; Nocturne et Impromptu von Chopin; Etudes en forme de variations (Op. 13) von H. Schumann und das Capriccio Op. 14 von Mendelssohn. Die Gesangseinlagen waren: die Arie des Lucifer aus der „Auferstehung“ von Händel, die Arie „Prati verdi“ aus der Oper „Alcina“ ebenfalls von Händel, beide gesungen von Madame Biardot; das Duo der Sirenen aus der Oper „Rinaldo“ von Händel und das Duo der Rajaben aus „Poros“ von Kull, vortragen von Mad. Biardot und Fräulein Drwil. Ueber die Leistungen der Frau Schumann sage ich Nichts, sie sind in Deutschland hinreichend bekannt; ich füge nur bei, daß seit langer Zeit sich kein Pianist in Paris eines so glänzenden Erfolges rühmen kann. Dank dem Spiele der Künstlerin beginnt das Vorurtheil gegen die Compositionen H. Schumann's zu schwinden, und es haben sich schon manche kleinere Stücke, wie die „Berceuse“, in die Programme anderer Concertgeber eingeschlichen. — Die Gesangseinlagen legen ein neues Zeugniß von der Richtung ab, welche Madame Biardot seit Jahren hier mit beharrlicher Ausdauer vertritt. Eine ähnliche uneigennützigte Gesinnung, welche sich bei der Wahl der zum Concertvortrag bestimmten Stücke nur von deren musikalischen Werthe, keineswegs aber von dem einseitigen Effect leiten läßt, verdient um so mehr alle Beachtung, als sie in Paris zu den seltensten Ausnahmefällen gehört. Der Beifall, welcher beide Künstlerinnen lohnte, bewies, daß die Kenner und Kunstfreunde im höheren Sinne unter den Zuhörern in reichlicher Anzahl vertreten waren.

E. Schelle.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der seit Beginn der Wintersaison am Leipziger Stadttheater engagierte Heldentenor Hr. Müller hat die hiesige Bühne verlassen und, wie verlautet, der Theatercarrière überhaupt Balet gesagt; als möglicher Ersatzmann für ihn machte kürzlich ein Hr. Flemming auch hier seinen „ersten theatralischen Versuch“: ein Manoeuvre, welches er, wie ihm die „Allg. Theaterchronik“ nachweist, bereits seit geraumer Zeit in jeder Stadt zu wiederholen pflegt.

Lichatschew ist nach mehrmonatlicher Abwesenheit nach Dresden zurückgekehrt und trat zum ersten Male in der „Stummen von Portici“ wieder auf; doch scheint sein Verweilen daselbst kein langes zu sein, da er im Mai schon zu einem Gastspiele in Mannheim erwartet wird. Am demselben Abende, an welchem Lichatschew seinen Wiedereinzug im Hoftheater hielt, am 11. d. Mts., gab Rudolf Siefert eine Soirée in Dresden, in welcher er Beethoven's Rudolfsche Sonate Op. 106, Liszt's Sonnambula-Phantastie und eine Phantastie eigener Composition spielte; seine Gattin, Frau Emilie Siefert, theilte sich durch den Vortrag einiger norwegischer Nationallieder.

Hrl. Abelheid Günther, zur Zeit noch bei der deutschen Oper in Rotterdam, soll mit der Schweriner Hoftheaterintendant ein vortheilhaftes Engagement abgeschlossen haben.

Musikfeste, Aufführungen. Zu der diesjährigen Charfreitags-Aufführung in der Leipziger Thomaskirche wurde S. Bach's Matthäus-Passion wieder gewählt.

Am 9. d. Mts. brachte der von W. Tschirch geleitete Musikverein in Gera Mendelssohn's „Paulus“ zu Gehör; Hr. Sabbath sang den Paulus, Hr. Wiedemann aus Leipzig die Tenorpartie, die übrigen Soli waren in den Händen von Mitgliedern des Vereines. Wie man uns schreibt, waren auch die Chorleistungen recht tüchtige und fanden neben den Solovorträgen den verdienten Beifall.

Am 17. April gelangte D. S. Engel's „Winfried“ in Delitzsch zur Aufführung.

In Ebur wird ein eidgenössisches Sängersfest vorbereitet.

Neue und neuereinsudirte Opern. Am 11. d. Mts. ging im Berliner Opernhause J. J. Bott's Oper „Atta, das Mädchen von

Korinth“, Text von J. Kobenberg, zum ersten Male in Scene. Der Erfolg scheint ein nur geringer gewesen zu sein, wie denn auch die „Nationalzeitung“ über die Aufnahme mit den kühlen Worten berichtet: „Das Publicum gab an einigen Stellen seine Befriedigung laut zu erkennen“, zugleich aber den Zweifel durchschimmern läßt, ob der Beifall nicht mehr den Darstellern, als dem Werke gegolten habe.

In Karlsruhe steht noch vor dem Schlusse der Saison die Vorführung einer Opernovität zu erwarten; „Die Heze von Paltawa“ betitelt sich diese, wenn wir nicht irren, Erflingsoper des dortigen Hofscapecell-M. Strauß.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frau Sophie Förster in Meiningen hat vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen das Prädicat Kammerfängerin verliehen erhalten.

Literarische Notizen. Von Frau Biarbot-Sareta erscheint in Kürze eine classische Studien-Gesangsschule mit französischem Text.

Todesfälle. In Hannover starb unlängst der früher renommirte Baritonist Steinmüller.

Aus Paris wird der Tod eines jungen Tenoristen der italienischen Oper, Belart, gemeldet, der spanischer Abkunft war und in kurzer Zeit glänzende Erfolge geerntet hatte.

In Leipzig verschied der Mitbegründer des Rufes der Leipziger Pianofortefabrikation und frühere Besitzer einer renommirten Pianofabrik, Hr. Joh. Nep. Erbschlim.

Frankreich verlor durch den Tod einen seiner ältesten Musikalienhändler, Louis Boieldieu in Paris, einen Bruder des Componisten Adrien François Boieldieu.

Vermischtes.

Unsere Mittheilung in Nr. 14 d. Bl. von der Berufung unseres Mitarbeiters Paul Fischer nach Zittau berichtigen wir nachträglich dahin, daß demselben nicht die Stelle eines Organisten, sondern das durch Emeritirung des Hrn. Mag. Scheibe, Oberlehrers am Gymnasium und Cantors an der dortigen Hauptkirche, erledigte Amt übertragen worden.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Aus dem Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

wird empfohlen und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Brähmig, Liederstrauss für Töchterchulen. 2. Aufl. 8 Hefte 10 1/2 Ngr.

—, **Arion**. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianofortebegleitung. 10 Ngr.

Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. 9. Aufl. 1 Thlr.

—, **Der Pianoforte-Schüler**. Eine neue Elementarschule. Heft I. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.), III. à 1 Thlr.

—, **Musikalischer Jugendfreund**. Heft I, II à 15 Ngr.

Frank, Taschenbüchlein des Musikers. 2 Bändchen. 3. Aufl. 10 1/2 Ngr.

Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.

Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. 9 Ngr.

Widmann, Kleine Gesanglehre für Schulen. 3. Aufl. 4 Ngr.

—, **Harmonielehre**. 10 Ngr.

—, **Generalbassübungen**. 15 Ngr.

—, **Lieder für Schule und Leben**. 3 Hefte 9 1/2 Ngr.

Euterpe, eine Musikzeitschrift. 1862. 1 Thlr.

Für Violinspieler

erschien in meinem Verlage:

Aug. von Adelburg,

Op. 2. *L'École de la Vélocité pour le Violon* (Schule der Geläufigkeit für die Violine). 24 Études pour perfectionner l'égalité des doigts. Liv. I. 25 Ngr.

Idem Liv. II. 25 Ngr.

Op. 3. *Nocturne pour Violon principal avec Piano, dédié à son ami le Comte Etienne de Pongrácz, Chambellan de S. M. L'Empereur d'Autriche*. 25 Ngr.

Op. 4. *Thème original et Variations dans le style Hongrois, pour Violon avec Piano*. 20 Ngr.

Op. 5. *Fantaisie sur un Thème de l'Anna Bolena de G. Donizetti, pour Violon avec Piano*. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 6. *Mazourka-Scherzo, pour Violon principal avec Piano*. 10 Ngr.

Op. 7. *Grande Sonate pour Piano et Violon, composée et dédiée à Mme. Sophie de Becke, née Comtesse de Chamlae*. 1 Thlr. 20 Ngr.

Alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes nehmen Bestellungen darauf an.

Leipzig,

C. F. KAHNT, Musikalienhandlung.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nothman Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 17.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Weßermann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
E. Schöfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62. — Eine
neue Oper im Königl. Opernhause zu Berlin. — Kleine Zeitung: Correspon-
denz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von
E. Schelle.

C h e a t e r.

Die Finsterniß, die uns seit Jahren politisch umwölkt, scheint sich, dem unsicheren Stande der finanziellen Verhältnisse zum Troste, wohlthuend auf die hiesigen Musikzustände niedergeschlagen zu haben. Ich weiß nicht, ob es ein Spiel des Zufalls oder die Laune der Mode ist, auffallen aber muß es, daß gerade die Winter, welche der Handels- und Börsenwelt die heftigsten Schläge versetzten, zugleich für den hiesigen Kunstgeschmack den Eintritt in seine Pubertät bezeichnen. Im Winter 1861, als der Bankrott des Hauses Mirès die Vermögensverhältnisse der Stadt erschütterte und viele Familien an den Bettelstab führte, hatte die große Oper plötzlich Fortschrittsideen bekommen und den „Tannhäuser“ auf die bisher nur hofsfähigen Rossini und Meyerbeer gesetzt. Dieses kühne Unternehmen bestrafte sich freilich auf eine empfindliche Weise; die jungdeutsche Romantik mit ihren losen Haaren und wilden Rosen paßte gar wenig zu den eleganten Crinolinen, und schon nach wenigen Tagen räumte der „Tannhäuser“ unter ähnlichen Umständen das Feld, wie einst vor ihm der „Freischütz“ und „Fidelio“. Allein gleich diesen Vorgängern wußte auch er seine Niederlage zu rächen, d. h. er hinterließ beim Fliehen seine besten Weisen, welche das Publicum in den populären Räumen des Casino, des Circus, in den Sommerconcerten von Musard mit Begierde genießt, ungeachtet der Vannflüche, welche Hr. Scudo unaufhörlich gegen diese musikalische Kezerei schleudert. — Der Winter 1861/62 brachte mit den Folgen des amerikanischen Krieges, d. h. mit Geldkrise und Arbeitsmangel, eine noch auffallendere Erscheinung, von der man Anfangs nicht wußte, ob sie das Symptom einer krankhaften

Melomanie wäre, oder den Beginn eines ästhetischen Läuterungsprocesses im hiesigen Kunstgeschmack bezeichnete.

Am Himmel geschehen allerhand seltsame Zeichen, wenn etwas Verhängnißvolles der Menschheit bevorsteht, — so sagt der Volksglaube. Ein solches Zeichen ging am musikalischen Thierkreise mit der „Alceste“ auf. Voller Entsetzen staunte das Pariser Publicum ob dieser ungewohnten Erscheinung. Aus dem Rosengarten der Romantik führte Hr. Meyer ohne alle Vermittelung seine Abonnenten in die kalte Douche längst verschollener Classicität. Zum ersten Male, seit die Akademie der Musik besteht, schmiedete das Alpha und Omega, oder vielmehr das Omega und Alpha einer fast hundertjährigen Kunstperiode den Ring des Opernjahres zusammen: der „Tannhäuser“ beschloß die letzte Saison, „Alceste“ begann die jetzige.

Die „Alceste“ deutete gewissermaßen einen Witterungswechsel in dem Pariser Musikgeschmack an. Kaum war die Königin von Phära in der Oper eingezogen, als ein Anschlag uns eine Reihe öffentlicher Concerte für classische Musik im Circus Napoleon und zwar unter dem bedenklichen Titel „concerts populaires“ verhieß. Ein volkstümliches Concert für classische Musik und noch dazu im Circus, des Sonntags Nachmittags von zwei bis vier Uhr, d. h. zu einer Zeit, wo alle Volksklassen das Freie suchen! — Der Begriff eines populären und dabei classischen Concertes enthält, nach hiesiger Art zu denken und zu fühlen, schon an sich einen großen Widerspruch. Hr. Musard, ein alter Praktiker in diesem Genre, giebt allsommerlich Concerte im Freien, in denen dann und wann auch classische Musik vorkommt; aber er hütet sich wohlweislich, sie populär zu nennen und macht noch weniger auf classischen Ruhm Anspruch.

Hatte man schon über die „Alceste“ die Achseln gezuckt, so zuckte man sie noch mehr über diese Concerte. — Hr. Pasdeloup will mit dem Conservatorium concurriren! — rief man, — das geht nicht und kann nimmer gehen! — Es ging aber dennoch; das Publicum strömte massenweise dem Circus zu, und die Billets zu diesen Concerten waren fast eben so schwer zu erringen, wie zu denen des Conservatoriums. Das macht der Reiz der Neuheit, — hieß es dann, — laßt nur die Concerte alltäglich werden; sobald man anfängt, davon weniger Lebens zu machen, werden auch die Pariser das unnatürliche classische Gelüste verlieren. — Die Concerte wurden alltäglich. Man sprach von ihnen weniger, zuletzt gar nicht; aber der Zu-

drang nahm von Woche zu Woche zu. Hr. Passdeloup hatte bewiesen, daß er die Bedürfnisse seiner Landsleute besser kannte, als die weisen und rückwärts schauenden Kritiker. Die populären Concerte für classische Musik haben jetzt eine feste Grundlage gewonnen, die ihnen mindestens dieselbe Lebensdauer verheißt, deren sich die Concerte des vornehm exclusiven Conservatoriums erfreuen; an Wirksamkeit und Bedeutung stehen sie aber schon deshalb über den Besten, weil sie auf wahrhaft volksthümlichem Grunde, und zwar nur auf solchem allein fußen.

Wenn man das Musikterrain der Stadt Paris im Jahre 1862 sondirt, so ergeben sich als Höhepunkte die Große Oper, die italienische Oper, die Concerte des Conservatoriums und diese populären Concerte für classische Musik. In zweite Linie fallen die nationalen Institute der komischen Oper und des lyrischen Theaters. Um diese Massen breitet sich in wilder Unordnung eine Anzahl von Concerten, von theils öffentlichen, theils privaten musikalischen Soiréen, deren jede ihr eigenes Publicum hat und gewissermaßen eine Seite des hiesigen Kunstgeschmades darstellt.

Einen eigenthümlichen Anblick gewähren in dem Zeitraum von Weihnachten bis Ostern gewisse Gebäude oder Mauerwände, welche sich die Pariser Kunstwelt zu den Anzeigen ihrer Gaben auserkoren hat. So bietet unter Anderem die kaiserliche Bibliothek die vollkommenste Musterkarte von künstlerischen Productionen der verschiedensten Art dar, und dem Fremden, welcher sich in möglichst kurzer Zeit eine Uebersicht über die musikalischen und dramatischen Leistungen verschaffen oder einen vorläufigen Einblick in die Richtung des hiesigen Geschmades thun will, kann man keinen praktischeren Rath geben, als eine halbe Stunde zu opfern und die Masse der Anschläge durchzulesen. Diese Arbeit ist zudem für den mit einiger Beobachtungsgabe ausgestatteten Kunstliebhaber keinesweges uninteressant. Ein Pariser Concert- oder Theaterzettel ist ein getreues Culturbild seiner Heimath und Zeit; denn der Schick, welcher den größeren Lebensformen der Stadt eigenthümlich ist, verräth sich auch in den unbedeutenden Kleinigkeiten. Statt auf verflochtenem, weißgrauem Pöschpapier, wie es in Deutschland Styl ist, paradiern hier die Ankündigungen in elegantem Costume, wie ihre musikalischen Größen, und lächeln den Vorübergehenden auf gelbem, blauem, rothem Grunde, kurz in allen Farbentönen und Formen verlockend an. Die gewaltige Concurrenz spiegelt sich sogar in der äußeren Erscheinung dieser Programme wieder. Ein Zettel sucht den nächsten zu verdrängen, verdeckt seinen Nachbar oft auf eine unbescheidene Weise; ein dritter legt sich dann wieder über Beide. So ärgerte mich einst ein langer, schwächtiger Anschlag in gemeinem Weiß, der stets die Soiréen für die letzten Quartette Beethoven's frech in Angriff nahm und mit unanständiger Zudringlichkeit den Namen Sattler in den Vordergrund stellte. Täglich, wann ich an der Bibliothek vorüberging, prahlte der Name Sattler vor allen übrigen, und nur der Name Sattler wiederholte sich auf ihm, bald als Caprice, bald als étude brillante oder als Phantasie u. s. w. Um den unangenehmen Eindruck los zu werden, beschloß ich endlich, dem Pianisten Sattler zu willfahren und ein Billet für sein Concert zu lösen, als ein unverhoffter Beistand mich davon abbrachte, auf den ich am Wenigsten gerechnet hatte. Ein ungeheurer Anschlag, wenigstens volle zwei Meter lang und eins in die Breite, hatte sich eines Tages wie eine riesige Kreuzspinne oberhalb des Pianisten Sattler ausgespannt: „Soirée de J. Wieniawski“ las man darauf in zwei Zoll langen Buchstaben. Das wirkte; Hr.

Sattler verschwand, die letzten Quartette Beethoven's bekamen wieder Luft; Hr. Wieniawski aber trat nach vollbrachter Mission wieder bescheiden ins Dunkel zurück. Ob er später seine Soirée gegeben, weiß ich nicht; ich kann nur bezeugen, daß bei dieser verhängnißvollen Erscheinung sämtliche Instrumente der Fabriken Pleyel und Erard in Verstimmung geriethen und erst in ihren normalen Ton gebracht werden konnten, als besagter Anschlag verschwunden war.

Den Deutschen muß ein stolzes Gefühl überkommen, wenn er diesen bunten Schwarm von Anzeigen mustert, denn überall treten auf ihnen heimathliche und wohlbekannte Namen entgegen. Ja, wir Deutsche sind es, welche die Concerte in Paris alimentiren; unsere Classiker und Romantiker von Bach bis Schumann füllen die Säle; sie und zwar vorzugsweise nur sie will man hören. Während in den bildenden Künsten, in der Malerei und Architektur, die Franzosen sich das Primat unter allen Nationen anmaßen: in der Musik beugen sie sich vor uns ohne Widerrede, und die Zeit, da ein beliebter französischer Componist, Dank dem Wirken unserer Hofbühnen, prahlend äußerte, daß drei französische Musiker sämtliche deutsche Opernhäuser unterhielten, — diese Zeit ist hoffentlich für immer vorüber selbst nach dem Meinen und Urtheilen der heutigen Franzosen.

Die Große Oper und die komische Oper gehören dem nationalen Boden an und treten schon deshalb unter den Formen des musikalischen Lebens in den Vordergrund, da sie der französischen Kunstrichtung einen eigenthümlichen Charakter verleihen. Sie sind das heiß ersehnte Ziel aller jungen Musiker, die in der Regel so früh wie möglich mit dramatischer Composition beginnen. Sobald nur die ersten Elemente überwunden sind, so fängt man schon an, sich auf die Oper zu werfen, natürlich um möglichst bald der Direction eine Partitur anbieten zu können. Das ist leicht erklärbar; denn für den, welcher so glücklich war, mit einigem Erfolge über die Bretter zu gehen, bringt die Musik einen goldenen Boden mit. Deshalb haben die Franzosen weder eine reiche Literatur in der sogenannten absoluten Musik, noch im Kirchenstyl aufzuweisen, und nur in allerneuester Zeit macht sich unter der jüngeren Künstlerschaft ein reges Interesse für die Formen der Symphonie bemerkbar, und die Leistungen auf diesem Felde fangen an, nicht mehr zu den Ausnahmefällen zu gehören.

Dank den geordneten Theaterverhältnissen gewährt in der That die Oper dem Musiker eine Aussicht auf sichere, ja reichliche Lebensexistenz. Allein dies Eldorado wird nicht ohne saueren Schweiß und ohne manche bittere Täuschung errungen. Ist man so glücklich gewesen, den Zutritt zu dem Bureau zu erlangen, hat endlich die Direction wirklich die Partitur angenommen, dann beginnt erst die Zeit der Enttäuschungen und Kämpfe. Der Regel gemäß geht die Beförderung zur Auführung nach der Anciennität vor sich. Da die Oper alljährlich nicht mehr als eine einzige Neuigkeit geben kann, theils in Folge des eingeführten Geschäftsganges, theils der Kosten wegen, welche die Inszenesetzung allein erfordert; so machen die voranliegenden Partituren eben so viele Jahre aus, als ihre Anzahl beträgt, wofür nicht außerordentliche und einflußreiche Verbindungen bevorzugend einwirken. Doch diese Schwierigkeiten sind glücklich überwunden; die Partitur ist endlich aufgeschrieben, und die Chorproben haben ihren Schneidengang angetreten. Nun aber beginnt die wahre Passionszeit für den unglücklichen Componisten, wofür nicht sein Name centnerschwer in der öffentlichen Meinung wiegt. Bald sind die Par-

ten zu schwer, bald nicht pikant genug; hier werden Zusätze, da Verkürzungen, dort wieder Veränderungen verlangt. Der Tenor beschwert sich, daß seine Stimmlage nicht gehörig bedacht sei; man muß ihn befriedigen. Frä. Marie Sax vermißt in ihrer Partie brillante Effectstellen; rasch müssen Einlagen geschaffen werden. Bald ist ein ganzer Chor zu transponiren; bald ein Ensemble Satz umzuarbeiten; hier verlangt man andere Instrumentaleffekte, dort sind die Tänzerinnen mit der Balletmusik unzufrieden. Die häufigen Wiederholungen ermüden Choristen und Sänger; dann werden sie wüthig und kritisiren. Und allen diesen Scherereien muß der Componist stets den besten Willen, die gefälligste Langmuth entgegenhalten. Mag ihm auch unter den ägenden Langengüssen des Theatercancans die Galle überlaufen: er darf nie die gute Laune verlieren. So verstreichen die Tage unter ermüdender Arbeit steten Aenderns und gewaltigen Gemüthsbewegungen, unter Hoffen und Furchten, Aerger und Qual.

Eine französische Oper erscheint in einem ganz veränderten Kleide, sobald sie durch das Maschinenwerk der Proben gegangen ist; man kann sagen, daß sich erst während dieser Arbeit das Werk formt und bildet. Das Gebot beständiger Umgestaltung nach Maßgabe willkürlicher Forderungen und zufälliger Mittel hat manche Künstler, unter Anderen Halévy, veranlaßt, vorläufig nur die allgemeinen Contouren des Gesanges und der hervortretenden Partien abzureißen und die Detaildurchführung den Proben zu überlassen. Daher ist die Lebensfrage einer Oper an die Persönlichkeit ihres Schöpfers gebunden. Mit Grund hatte vor einiger Zeit die Direction der Oper die Hinterlassenschaft Halévy's, seine Oper „Noah“, abgelehnt. Die Partitur ist zwar fertig geschrieben, aber damit das Werk noch nicht fertig componirt.

Unter dem bei den Gesamtproben anwesenden Personale fällt dem Reuling eine gewisse unheimliche Gestalt auf. Es ist ein kleiner Mann mit verdächtig gewölbtem Rücken; seine Gesichtszüge lassen auf orientalische Abstammung schließen; seine ganze Haltung drückt einen vollständigen Bankrott an dem aus, was der Franzose *comme il faut* zu nennen pflegt. Diese Erscheinung wird in keiner Probe vermißt; bald schleicht sie auf der Scene umher, bald lugt sie aus dem Parterre hervor. Trotz ihres unscheinbaren Aeußeren muß der Besitzer derselben eine bedeutende Persönlichkeit sein, denn er verhält sich eben so thätig wie die Regisseure, und seine Stimme wird stets berücksichtigt. Jetzt wird ein Satz versucht, der vielleicht schon mehrmals umgearbeitet ward. — So wird es gehen! — ruft der Orchesterdirigent, — ... Meinen Sie nicht Herr David? — Der kleine Mann mit gewölbtem Rücken schüttelt den Kopf. — Kein schlagender Effect! — antwortet er, — da läßt sich Nichts machen! — Das entscheidet; volens volens muß der Componist die entseßliche Arbeit des Aenderns noch ein Mal unternehmen, denn Herr David findet es für nöthig. — Eine Sängerin weicht im Vortrage einer Stelle von der herkömmlichen Manier ab und verspricht sich davon eine besondere Wirkung. — Recht schön, äußert Herr David; — aber das ist gegen die Tradition des Theaters; dafür kann ich nicht garantiren. — Die Sängerin zieht vor, zu ändern, als dem Willen Herrn David's zu trogen. — Aber wer ist denn dieser Herr David? Kein Anderer, als der Chef der gefürchteten Claque, dieser wunderbaren ingeniösen Schöpfung des Pariser Speculationsgeistes; der Claque, welche der industrielle Geist unseres Jahrhunderts fast gleichzeitig mit der Dampfkraft hier ins Leben rief und zu einer gewaltigen, alles naturwüchsige Streben darniederdrückenden Macht ausbildete.

Man macht sich in Deutschland in der Regel eine falsche Vorstellung von diesem Institut, da man es mit dem an allen Theatern mehr oder weniger herrschenden Gebrauche in Verbindung stellt, daß Sänger und Componisten, namentlich mittelmäßige Größen oder Anfänger, eine Anzahl von Einlaßkarten an Bekannte vertheilen, um sich dadurch einige Beifallsbezeugungen zu erschnuggeln. Weit gefehlt! — Ueber diese Unschuldperiode des Theaterschwindels ist man hier schon längst hinaus. Die Pariser Claque ist im Gegentheil eine großartige, in das Theatersystem selbst eingreifende Hervorbringung, eine wahre Schadenversicherungsanstalt für die Direction, welche als solche legalisirt ist und ihre Privilegien hat.

Der Geschäftsgang ist in Kurzem folgender.

Der Chef und Inhaber der Claque, zur Zeit unser Herr David, bezahlt der Direction jährlich eine Summe von 40,000 Francs und bezieht dafür eine beliebige Anzahl von Parterrebilletts, die er unter seine Schaar zum Theil vertheilt, zum Theil zu niedrigen Preisen verkauft. Die Glieder dieser edeln Zunft werden meistens aus der Classe verkommener Literaten, armer und junger Künstler, insolventer Theaterfreunde rekrutirt. Bis so weit scheint das Geschäft freilich wenig rentabel; allein Herr David weiß zu rechnen. Zunächst werfen die Gallavorstellungen, etwa wenn eine Menigheit gebracht wird, oder der Kaiser die Oper besucht, zu denen die Billets stets vergriffen sind, ein hübsches Sümmchen ab. Das sind jedoch nur die Procente eines Capitals, welches die Steuern der Sänger, Tänzer und Componisten zusammenbringen: Steuern, denen sich Keiner von diesen zu entziehen wagt, welche überdies nach der Lage des Einkommens geregelt sind. Herr David übt über sämtliche Mitglieder der Bühne eine grenzenlose Macht aus, gegen welche sich selbst die beliebtesten Größen nicht aufzulehnen wagen. Der Unglückliche, welcher dies versuchen wollte, hüte sich vor Allem, ja ein Mal undisponirt zu sein oder überhaupt einen schwachen Moment zu zeigen. Ein unmäßiger Applaus von Seiten der Claque würde die Folge sein, denn Herr David ist viel zu politisch, als daß er sich auf Zischen oder laute Zeichen des Mißfallens einließe; er weiß, daß das Publicum mit einem lauten Protest gegen unzeitige Beifallsäußerungen stets zur Hand ist.

Des Abends, ungefähr eine Stunde vor der Oeffnung der Casse, versammelt sich die heilige Schaar in der Passage der Oper und zieht dann unter Anführung ihres Meisters und Herrn mit geheimnißvoller Stille nach dem Opernhause, und zwar durch den Separateingang für die Künstler über die Bühne nach dem Parterre. Dort vertheilt noch im nächtlichen Dunkel Herr David seine Truppe mit einem strategischen Blicke, welcher dem größten Feldherrn Ehre machen würde, und ermahnt sie, die bekannten Zeichen wohl zu beachten. Er selbst nimmt mitten im Vordergrund seinen Platz ein. Jetzt stößt er seinen Stod einige Male auf den Boden und der Sturm des Beifalls bricht los; da legt er seine rechte Hand auf die Schulter seines Nebenmannes: gleich sinken die klatschenden Hände in den Schooß zurück! — Nicht selten ruht in diesen beiden Gesten die Lebensfrage eines hoffnungsvollen Talents.

Vor ungefähr zwei Jahren hatten die Direction einige moralische Bedenken in dieser Beziehung überkommen, was sehr selten der Fall ist; sie beschloß, der allgemeinen Stimmung nachgebend, die Claque gänzlich zu unterdrücken. Fortan wurden der Kotte Korah nebst ihrem Chef die Thüren der Oper nur unter den Bedingungen geöffnet, wie jedem anderen Theaterbesucher, d. h. gegen die gewöhnliche Bezahlung. Was geschah? Das Publicum, längst entwöhnt, seine Eindrücke und

Urtheile durch Händeklatschen kund zu geben, war höchst sparsam mit Beifallsbezeugungen; die Sänger und Tänzer wurden unumuthig. Dennoch blieb man standhaft; man hoffte auf die Macht der Gewohnheit. Da begab es sich, daß der Kaiser in die Oper kam, dessen Eintritt in die Loge zu begrüßen ebenfalls zu den Functionen des Herrn David gehörte. Dies Mal aber regte sich keine Hand, und — am nächsten Tage war die Claque nebst ihrem Anführer wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

Geld ist die Lösung in Paris. Für Geld setzt man hier willig die Ehre ein, und mit einem runden Capital besitzt man sogar alle Mittel und Talente, um ein großer Sänger zu sein. Das beweist aufs Schlagendste folgende Begebenheit, die sich im Januar des verflossenen Winters hier zutrug.

Ein gewisser Speculant hatte durch glückliches Börsenspiel sich ein schönes Vermögen erworben. Da fand er eines Tages, daß in ihm ein großer Sänger, zum Mindesten ein zweiter Rubini stecke. — „Ich habe eine schöne Stimme, denn man klatscht, wenn ich in den Salons singe; mein Aeußeres ist ebenfalls nicht zu verachten, denn das sagen mir die Damen; bis jetzt kennt mich nur die Börse, fortan soll mich die Bühne kennen“ — so reflectirte Hr. Giovanni. Dies nämlich ist der Theatername dieses glücklichen Günstlings Merkurs. — Gedacht, gethan. — Er geht zum Director der komischen Oper, denn man debutirt nie zuerst an der kaiserlichen Akademie der Musik, selbst wenn man Millionär ist, und bittet ihn um eine Rolle. — Auf welchem Theater sind Sie zuletzt aufgetreten? — fragt der Director. Hr. Giovanni erklärt ihm, daß er der komischen Oper den Triumph gewähren wolle, seinen Ruhm zu begründen; er gehöre übrigens nicht zu Denen, welche durch ihre Talente ihr Glück machen wollten, dies habe er schon gethan; es sei ihm nur um die Ehre und das Kunstinteresse allein zu thun. — Das wirkt; der Director weiß jetzt, woran er ist. — Gut, sagt er, Sie sollen auftreten, ich habe eine Rolle für Sie; allein unter einer Bedingung. — Und diese wäre? — Sie sehen, fährt der Director fort, ich setze bei Ihrem Debut meinen Ruf auf das Spiel. Wenn das Publicum Sie auspeifen sollte, so würden wir daraus Unannehmlichkeiten und pecuniärer Schaden erwachsen. Ich kann mich nur dann entschließen, von der Regel meines Theaters abzuweichen, wenn Sie mich im Voraus mit einer Summe von 40,000 Francs schadlos halten. — Nichts mehr als billig! ruft der reiche Kunstlinger aus, dem die Vorbeeren vor den Augen tanzen. Er zählt die verlangte Summe auf und erhält das Versprechen, binnen Kurzem mit einer passenden Rolle betraut zu werden. Ein Tag nach dem andern verstreicht, aber die ersuchte Rolle erscheint nicht. Hr. Giovanni wendet sich mehrmals an den Director und wird stets auf die nächste Zukunft vertröstet. Da reißt ihm endlich die Geduld; er fordert energisch die Waare, welche er bereits bezahlt hat. — Es sei für jetzt unmöglich, heißt es. — Aber mein Geld? — Mit einem Worte, die Rolle war unmöglich und eben so das Geld; Hr. Giovanni war gepreßt, denn der Director erklärte sich für insolvent. — Ein reicher Mann verliert jedoch den Muth so leicht nicht. Hr. Giovanni wanderte jetzt zum Director des lyrischen Theaters. Dasselbe Ansuchen und dieselbe Antwort; nur daß sich das lyrische Theater mit 30,000 Francs bescheiden begnügte und Wort hielt. Hr. Giovanni hatte jetzt das ersuchte Ziel erreicht; er bekam die Rolle des Joseph in der gleichnamigen Oper von Méhul. Die Journale haben ihn glimpflich behandelt, ja zum Theil gelobt; ein Beweis, daß die

70,000 Francs noch bei Weitem nicht hingereicht haben, die Kosten seines ersten Debuts zu decken.

Ganz ihrer Tradition entgegen, hatte die Große Oper in dieser Saison zwei neue größere Werke gebracht: „Alceste“ und die „Königin von Saba“. Die Erste erschien in dem einfachen Gewande einer griechischen Antike und erlebte 17 Vorstellungen bei stets gefülltem Hause nebst dem glänzenden Triumphe, daß während der vier ersten Vorstellungen die ganze Tempelszene im ersten Acte wiederholt werden mußte. „Die Königin von Saba“ hingegen prangte in der üppigen Pracht eines orientalischen Hofstaates, lahnte aber dessenungeachtet schon nach der dritten Aufführung. Für die hiesigen Kritiker war indeß diese Oper ein gefundener Bissen, um so mehr, als sich das Publicum schon bei der ersten Aufführung sehr kühl verhielt. Gleich hungerigen Wölfen stürzte die Schaar der Schreier, Hrn. Scudo an der Spitze, über die arme Königin her, sie jämmerlich zerreißen und an der Wehrlosen ihren verdornten Witz auslassend. Freilich ist die „Königin von Saba“ ein verfehltes Werk, enthält jedoch immerhin noch ein größeres Quantum von schönen Momenten, als ein ganzer Jahrgang Pariser Feuilletonweisheit an gesundem Menschenverstande aufweist. Gounod ist wenigstens ein strebsamer Künstler, der, gleich Berlioz, der Routine den Krieg erklärt hat, und das können dem „Zukunftsmusiker“ Scudo und Consorten nimmer verzeihen. Gounod ist in den Fehler vieler seiner Kunstgenossen verfallen, welcher vielleicht am Besten die heutigen Tages so häufig wiederkehrende Erscheinung mißlungener Werke bei außergewöhnlicher Begabung erklärt: er versucht Saiten anzuschlagen, für die seine Kräfte nicht auslangen. Sein „Ulysses“, seine „Sappho“ sind in manchem Betracht meisterhafte Werke zu nennen. Warum hielt er sich nicht in dem kleineren Rahmen, welchen das lyrische Drama im engeren Sinn vorschreibt? Schon seine erste große Oper, der „Faust“, deckt unverhältnißmäßige Schwächen in höherer dramatischer Gestaltung auf; die „Königin von Saba“ hat sein Unvermögen für diese Gattung vollständig dargethan. Gounod trägt indeß das Zeug zu mancher schönen Schöpfung in sich, wosfern er sich einer strengen Selbstprüfung unterwirft; eine solche der Pariser Musikkritik anrathen, hieße ihr Nichtsein verlangen.

Die Vorstellungen der Großen Oper genießen einen Ruf in Europa, dem sie nicht vollständig entsprechen. Sie stehen an Pracht der Ausstattung denen der kaiserlichen Oper in Petersburg nach und werden in Hinsicht musikalischer Ausführung von den Leistungen der größeren Theater in Deutschland, namentlich in Dresden und Berlin, bei Weitem übertroffen. Das Orchester ist zahlreich und gut zusammengesetzt, allein es fehlt an einem gediegenen Dirigenten, und selbst ein solcher würde bei dem verwickelten Mechanismus der Administration mannichfache Hemmungen erfahren. Sehr empfindlich berührt vor Allem der Mangel an fein gebildetem musikalischen Gehör; die Sänger, ja selbst das Orchester, lassen sich mitunter widerliche Verstöße gegen die Reinheit des Tones zu Schulden kommen, und die Chöre detoniren häufig auf eine entsetzliche Weise. Insbesondere sind die Vorstellungen oft widerlehrender Opern, wie des „Tell“, der „Hugenotten“, manchmal wahre Marterproben für Ohren, welche den Unterschied eines halben und ganzen Tones zu fassen vermögen. Dank der Einführung des elektrischen Metronoms ist es jetzt dahin gebracht worden, daß das Zusammenwirken getrennter Massen mit einer Präcision geschieht, von der man früher keine Ahnung hatte.

Auch die Besetzung der Oper Seitens des Personales genügt keinesweges den Erwartungen, welche man gewöhnlich nach Paris mitzubringen pflegt. Mit Ausnahme sehr weniger Kräfte beweist der Gesang, welchen man hier gewöhnlich hört, daß in der unmittelbaren Nähe des einst so berühmten Conservatoriums die edle Singkunst auf derselben Stufe des Verfalls steht, wie überall. Die Direction war indeß so glücklich gewesen, für die Wintersaison Madame Viardot zu gewinnen und hatte damit das Deficit ihrer Mittel glänzend gedeckt. Madame Viardot ist eine von jenen Erscheinungen, welche die Kunstgeschichte nur selten vorführt, eine hohe, edle Künstlerinatur, die selbst unbedeutende, ja frivole Partien, wie die Rolle der Favoritin, mit dem Hauche idealer Verklärung zu adeln versteht. Ihre Wiedergabe der Alceste ist eine Schöpfung, in der sie schwerlich erreicht, sicher aber nie übertroffen wurde; eine Schöpfung, welche ihren Namen und Ruhm für alle Zeiten an den Gluck's knüpft. Die Leistungen der Madame Viardot waren aber auch der einzige Gewinn, den uns im Winter die Oper brachte. Möchten die Umstände es fügen, daß die Künstlerin, welche ihrem Geschmade und ihrer Kunstrichtung nach unserer deutschen Schule angehört, ihre Gebilde des Orpheus und der Alceste einem deutschen Publicum vorführen dürfte; das gäbe zugleich die beste Widerlegung der Kritik, welche die H. H. Marx und Fahn über Gluck gefällt haben.

Eine neue Oper im königl. Opernhause zu Berlin.

Die neue vieractige große Oper mit Ballet von dem Hofcapellmeister Hrn. Jean Bott in Weiningen ist denn endlich bei uns am 11. April im königl. Opernhause in Scene gegangen; sie heißt: „Aktäa oder das Mädchen von Korinth“. Der unter uns lebende talentvolle Schriftsteller Julius Rodenberg hat den Text dazu geschrieben. Das Sujet hat Interesse, obgleich es in dieser Form nicht zu reich an wirklich dramatischen Situationen und Charakteren ist. Die Handlung ist der römischen Kaiserzeit entnommen und spielt ums Jahr 68 n. Chr. Der junge Dichter war noch Student, als er den Text zu dieser Oper schrieb. Mitin wollen wir die kritische Sonde auch nicht zu stark gebrauchen und Nachsicht üben. Daß der Kaiser Nero ein grausamer, blutdürstiger, heidnischer Tyrann war, wissen wir aus der Geschichte; der Nero des Hrn. Rodenberg aber ist ein blasierter Geck, ein sinnverstreuter Wollüstling, der in seiner kraft- und machtlosen Zeichnung als Spielball der Poppäa Sabina dient, die mit allen möglichen, unnatürlichen Liebesintrigen die Eifersucht des Kaisers anfacht, um durch solche blödsinnige Manipulationen desto eher die Frau dieses Schattenkaisers zu werden. Aktäa, die korinthische Bürgerstochter, welche ihren Verlobten, den griechischen Piraten Agenor, am Strande zu einer Liebesaventure erwartet, entbrennt auch urplötzlich über- und unnatürlich in Liebe zu dem wollüstigen Nero. Dieser erschlägt den Verlobten, und Aktäa geht nach Rom, um den Kaiser zu ermorden, nicht, weil er ihren Bräutigam ermordet, sondern weil Nero nicht sie, sondern Sabina als Kaiserin heimführt. Unterdessen war Aktäa Christin geworden, kann aber aus alter Zuneigung zu dem Kaiser ihren Vorsatz, denselben zu ermorden, nicht ausführen. Im dritten Act tritt ebenfalls urplötzlich der nur scheinbar erschlagene Agenor wieder als belehrter Christ auf.

Bereint mit seiner Verlobten wollen sie den Jacobus, den Aeltesten der Christgemeinde in Rom von seinen Fesseln im goldenen Hause des Nero befreien, vom Feuerode erretten und dafür den Nero ermorden. In Rom angekommen nimmt Aktäa jedoch gemüthlich Theil an den Vermählungsfeierlichkeiten Neros mit Sabina. Von ihrem Vorsatz, die Ermordung des treulosen Kaisers zu bewirken, wird sie durch Agenors christliche Vorstellungen und Principien zurückgeführt. Ohne Vorbereitung wird ein Aufstand gegen den wollüstigen Kaiser motivirt und hingezaubert. Aktäa ist wieder die Führerin der Aufständischen und vermag zwar selbst nicht, Nero den Todesstoß zu geben, bleibt aber indirect immerhin die Ursache, daß er von der wilden, heidnischen Masse ermordet wird. Die schwierigste Charakterzeichnung ist die der Aktäa. Auf einer höchst gefährlichen Stelle in der Welt stehend, verfällt sie durch eine Grille des Zufalls, um die Scylla einer öffentlichen Verdammung zu vermeiden, in eine noch gefährlichere Charybdis, in der sie, vom christlichen Standpunkt aus moralisch untergeht. Uebrigens aber sind, streng psychologisch genommen, hinlänglich Motive vorhanden, es begreiflich und nothwendig zu finden, daß eben ihre überirdische, unnatürliche Liebe zum treulosen Kaiser, die schon beinahe den Charakter einer fixen Idee annimmt, ihren Widerwillen andererseits gegen einen Menschen, den sie für einen treulosen Betrüger hält, noch erhöhen konnte. Dieser, wie die meisten übrigen Charaktere der Oper sind in ihrer Complicität ohne tiefere Wahrheit und Innerlichkeit. Das unmotivirte Auftreten des christlichen Elementes, die Vorführung der christlichen Gemeinde in der Auffassung des Dichters wirkt eher hemmend als fördernd für die Handlung, da das christliche Princip ohne Moral und Nutzenanwendung nur als Staffage ausgebeutet wird. Nach Abzug aller dieser Mängel fesselt die Rodenberg'sche Dichtung durch ihre blühende, gewählte Sprache und durch den häufigen Scenenwechsel mit stets veränderten Situationen; und so hätten wir wohl gewünscht, daß dieser Operndichtung eine würdigere, musikalisch-dramatisch wirksamere Interpretation zu Theil geworden wäre.

Ohne Ouverture beginnt diese Oper mit einer kleinen mysteriösen Introduction. Während dreier Stunden wechselt die Oper monoton mit Märschen, Lieder-, Tanz-, und coupletartigen Musikstücken im Style aller modernen und bekannten Gelegenheitscomponisten ab. Der wirklich große dramatische Opernstyl ist, einzelne kleine Anläufe ausgenommen, stets geistreich vermieden worden. Auch solche Musik kann einem zahmen Publicum pur sang gefallen und es günstig stimmen, wie dies auch hier der Fall war. Im Allgemeinen versteht Jean Bott routinirt, aber nicht effectvoll zu schreiben und Charaktere dramatisch zu zeichnen, wie sie ein Nero, eine Aktäa und Sabina mit den präciseften Färbungen und Nuancen verlangt. Präcision und Charakterzeichnung ist eben bei Hrn. Bott nicht zu suchen, sie setzen ernste Studien voraus. Er macht es, wie gewisse Leute, welche zu sich selbst sagen: „Streng genommen brauche ich dem Kellner gar nichts zu geben, warum soll ich ihm 1/6 Thaler schenken?“ Man erlasse uns, aus Schonung und Achtung für den Componisten, näher auf Einzelheiten seines Werkes einzugehen. Dasselbe ist nicht ohne interessante Einzelheiten, aber im großen Ganzen quält und schleppt sich die Musik langathmig alle vier Acte ohne rhythmische Abwechslung monoton und mit hundertfachen Schlüssen von der Tonica zur Dominante hindurch. Daß er mitunter à la Wagner mit Umgehung des Recitativs, aber nicht im Geiste dieses genialen Consectors, aphoristische Reminiscenzen giebt, können wir in dieser Weise nur mißbilligen. Man sieht und hört es der

Vott'schen Musik an, daß er Alles was er weiß, mit ihr ausplaudert und oft da, wo es nicht hingehört. Dies ist eben keine Tugend. Wo es dagegen einschlagen könnte und sollte, da giebt es bei seiner Kunstindividualität keinen Schlag, keinen Knall; und wo man umgekehrt gar keinen Effect der Theorie und Entwicklung nach erwartet, plagt mit einem Male eine Bombe, Schaden anrichtend. Seine Arien, Gesänge und Chöre, selbst der Chor, der nach Spontini'schem Muster zum Ballet gesungen wird, haben einen zu unbestimmten, weichen und farbelosen Charakter. Viele seiner Melodien paßten zu jedem andern Texte ebenfalls. Wie undankbar und angreifend, fast kaum von den wenigsten Sängerinnen ausführbar, hat Hr. Vott die einzelnen Hauptrollen geschrieben. Von der Aftaa, durch Frau Harriers-Wippert mustergültig durchgeführt, verlangt er geradezu Uumenschliches. Schon diese Partie, soll sie keine Aenderung erfahren, macht es unmöglich, daß die Oper hier auf dem Repertoire bleiben und anderweitig festen Fuß fassen kann. Die Wiederholung der Oper am 13. mußte deshalb auch unterbleiben, weil Frau Harriers-Wippert erkrankt war. Mehr oder weniger undankbar sind die Partien des Nero (Hr. Bess), der Sabina (Frl. de Ahna), des Agenor (Hr. Formes), des Priesters (Hr. Friede), der anderen kleinen Rollen gar nicht zu gedenken, geschrieben. Die genannten

Rollen wurden beßenerachtet von sämtlichen Darstellern ausgezeichnet zur Geltung gebracht. Dies erkannte denn auch das Publicum oft beifällig an. Der Componist, welcher seine Oper selbst dirigirte, ward, wie das sonst üblich, wenn ein neues Werk nur einigermaßen gefällt, nicht gerufen. Gegen diese Capellmeister-Operneuigkeit ist die vor zwei Jahren zum ersten Male aufgeführte Oper „Christine“ des Grafen Hedern eine Meisteroper, wenn man den Standpunct festhält, daß ein Kunstbilletant sie geschrieben.

Schließlich fragen wir nun wiederholentlich: „Wie ist es möglich, daß ein solch schwaches Werk im königl. Opernhause zu Berlin zur Aufführung kommen konnte?“ — Einfach deshalb, weil das kunstverständige Urtheil unserer Capellmeister bei solchen außerordentlichen Gelegenheiten nicht eingeholt wird; denn alle zwei Jahre eine neue Oper im königl. Opernhause der preussischen Metropole ist an und für sich unter bewandten Umständen schon ein großes Ereigniß, mag nebenbei Viel oder Wenig daran sein. Alle weiteren Schlußfolgerungen seien mit dem Mantel der Liebe zugedeckt, und so schließen wir diesen Artikel mit des großen Shakespeare Worten: „Meine Musik sollst Du hinfür unausgesetzt vernehmen, und all meine Worte sind Deinen Ohren Musik. Ende gut, Alles gut!“

Lh. Kober.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. (Zweite und dritte Hauptprüfung im Conservatorium der Musik.) Die zweite öffentliche Prüfung am 9. April brachte Vorträge auf dem Pianoforte, der Violine und dem Violoncell, Solo- und Chorgesang sowie eine Compositionsleistung. Hr. Emil Hegar aus Basel leistete in der Wiedergabe des ersten Satzes von B. Molique's Violoncellconcert ganz Vorzügliches; mit Reinheit des Tones und tüchtiger Technik verbindet er die Fähigkeit zu verständiger Auffassung. Nur mittelmäßig war die Leistung des Hrn. Franz Stodthausen aus Colmar im Vortrage des Emoll-Concertes (erster Satz) von Beethoven; denn er ist ohne Frage einer so schwierigen Aufgabe noch nicht vollständig gewachsen, mochte vielleicht auch in hohem Grade besungen sein. Frl. Doris Böhm aus Dresden und Frl. Nanette Müller aus Luzern zeigten, Erstere im Ebur-Concert von Moscheles, Letztere im ersten Satz des Emoll-Concertes von Bennett, eine übliche Technik. Die beiden glänzendsten Leistungen dieses Abends aber waren ohne Zweifel die des Frl. Mabeline Schiller aus London (zweiter und dritter Satz des Chopin'schen Emoll-Concerts) und die des Hrn. August Wilhelm aus Wiesbaden (Concert pathétique von Ern.). Erstere trat bereits im 14. diesjährigen Gewandhausconcerte mit glänzendem Erfolge auf; Hr. Wilhelm ist ein Violinist mit sauberem Tone, tüchtiger Technik und schwungvollem Vortrage. Den Schluß der Aufführung bildete Mendelssohn's Hymne „Hör' mein Bitten“ für Solosopran mit Chor. Während dieser genügend zur Ausführung kam, konnte die Solosängerin, Frl. Johanna Klingenberg aus Götting, da dieselbe erst seit einem halben Jahre am Conservatorium studirt und die Stimme bei der großen Jugendlichkeit der Sängerin sich noch nicht entwickelt hat, ihrer Aufgabe nicht gerecht werden; doch trat das Streben nach höherem Verständniß unverkennbar hervor. Der als Componist debutirende Hr. Carl Münzinger aus Ulm in der Schweiz bewies mit seinem Salve Regina für Chor und Orchester die gute Schule, in der er seine Studien gemacht; und wenn auch das Werk von Selbständigkeit noch nicht Zeugniß ablegte, so verdient doch die gehobene Stimmung, in der es gehalten, gewürdigt zu werden. — Die dritte Prüfung fand am 12. d. Mts. statt und wurde eröffnet mit dem Vortrage des Beethoven'schen Pianofortconcertes E dur (erster Satz) von Hrn.

Dr. Oskar Paul aus Markersdorf bei Götting. War die Leistung desselben auch keine hervorragende, so muß sie doch immer eine anerkennenswerthe genannt werden, wenn man in Erwägung zieht, daß der Schwerpunkt des Könnens dieses jungen Gelehrten auf muskwissenschaftlichem Gebiete zu suchen ist. Hr. v. Maszkowski aus Lemberg befreite bei der Wiedergabe des ersten Satzes von Beethoven's Violoncellconcert vorzugsweise nach der technischen Seite. Die drei Phantasiestücke für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Edward Hagerup Grieg aus Bergen, erfreuten sich eines lebhaften und wohlverdienten Beifalls. Die vollendetste Production war aber entschieden die des Hrn. Edward Dannreuther aus Cincinnati im Vortrage des zweiten und dritten Satzes aus dem Emoll-Concert von Chopin und einer „Serenade“ eigener Composition, eine Bezeichnung, die wir übrigens für dieses Werk nicht recht passend fanden. Hr. Dannreuther hat bereits die Sphäre des Schillers überschritten, seine Technik ist brillant, sein Anschlag fest und sicher. Fast auf gleicher Höhe erwies sich Hr. Paul David im Violoncellconcert E dur (zweiter und dritter Satz) von F. David; kräftiger, gefangvoller Ton, Beherrschung der technischen Schwierigkeiten und durchgeistigte Auffassung kennzeichneten sein Spiel. Befriedigend waren die Leistungen der Frls. Friederike Hertwig aus Greiz und Mary Elizabeth Walton aus London (Hommage à Haendel, Duo für zwei Pianoforte von Moscheles) und des Frl. Josephine Crull aus Moskau (Emoll-Concert, zweiter und dritter Satz, von Chopin); nur ließ die letztgenannte in Bezug auf Correctheit des Spieles zuweilen zu wünschen übrig.

K. Leipzig. Nachdem zur vorjährigen großen Charfreitags-Aufführung dem Publicum Mendelssohn's „Paulus“ vorgeführt worden war, hörten wir dies Mal wiederum Joh. Seb. Bach's erhabene Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus; jenes aus fast hundertjährigem Tobeschlummer wiedererstandene Riesenwerk deutsch-protestantischer Tonkunst, das auch bei seiner diesmaligen Aufführung seine in den größten Dimensionen sich ausbreitende Wirkung aufs Neue bethätigte. Wenn im einzelnen, was namentlich Chorleistungen und die Damenrollen betrifft, auch mancherlei zu wünschen übrig blieb, so können wir doch der Ausführung im Großen und Ganzen nur Gutes nachsagen. Die Partie des Evangelisten in den Händen Hrn. Schneider's aus Wiesbaden verdient eine Meisterleistung genannt zu werden,

ausgezeichnet durch wohlthätigste Sicherheit, Wohlklang einer klangvollen Tenorstimme, liebevolle Hingabe an die große Aufgabe und ächt künstlerisch-verständliche Lösung derselben. Die Christus-Partie hatte ebenfalls, wie bei den meisten früheren Aufführungen dieses Werkes, einen künstlerisch würdigen Vertreter in der Person des Hrn. Direktor Wehr aus Bremen. Wurst gründend, doch nur in einzelnen Momenten wirklich befriedigend waren die Sopran- und Altstimmen, durch die Hrn. Hauschted und Lessiat vertreten. Im Allgemeinen jedoch ist die Leistung der Betteren als die bessere hervorzuhellen. Die kleineren Basspartien, z. B. des Judas und Petrus wurden von Hrn. Girt vom hiesigen Stadttheater recht munter gesungen. Den Chören war hier und da mehr Präcision und Geschlossenheit, so auch größerer Nuancenreichtum und Energie des Vortrags zu wünschen; doch dürfen wir der Leistungen auch nach dieser Seite im Allgemeinen anerkennend gedenken. Die Choräle insonderheit, jene wichtigen Akzente, in welchen der Meister die culminierende Gesamtstimmung der episodisch dramatischen Entwicklung der Handlung fixirt, waren von weisevoller Stimmung getragen und übten eine große Wirkung. Die Orgelpartie wurde mit bekannter Tüchtigkeit von Hrn. Mühl-Dir. Richter, die Instrumentalsoli von Mitgliedern unseres Gewandhausorchesters in vorzüglicher Weise ausgeführt; namentlich müssen wir zum Schluß des Violinsolos gedenken, welches von Hrn. Concert-M. David mit so inniger Hingabe vorgetragen wurde, daß wir uns nicht entsinnen, es früher von ihm jemals so schön gehört zu haben. Die Direction befand sich in den Händen des Hrn. Capell-M. Reinecke.

Paris. Am Charfreitag fand im Cirque Napoléon ein geistliches Concert unter der Leitung des Hrn. Passeloup statt. Was in Paris ein geistliches Concert besagt, wird folgendes Programm erklären: 1) Symphonie pastorale von Beethoven; 2) Requiem von Mozart; 3) Hymne von Haydn (Gotteshalt den Kaiser) für Streichinstrumente; 4) die fälschlich dem Stradella zugeschriebene Arie Pietà; 5) aus dem Stabat mater von Rossini: Introduction, Duo, Pro peccatis; Inflammatus; 6) Präludium von Bach, arrangirt von Gounod. Die Soli im Requiem und Stabat mater wurden ausgeführt von den Damen Trebelli, Marie Sax und den Hrn. Cazaux und Schard. Frä. Trebelli sang die Arie von Stradella anspruchlos und mit großer Empfindung; sie besitzt eine schöne und gut gebildete Stimme und — was bei einer Italienerin besonders hervorzuhellen ist — vermeidet alle Effecthascherei vermittelst des beliebten Vibrato. Frä. Sax hatte eine schöne Toilette gemacht. — Die Ausführung im Allgemeinen war mit Ausnahme der Hymne von Haydn, welche wiederholt werden mußte, sehr mittelmäßig, woran vielleicht das Unwohlsein des Dirigenten viel Schuld haben mochte. Der Circus war wie gewöhnlich überfüllt, und zahlreiche Blouken auf den obersten Plätzen bewiesen, wie sehr die arbeitende Klasse für musikalische Genüsse empfänglich ist. — Am demselben Abend wurde im Saale des Conservatoriums ebenfalls ein geistliches Concert gegeben, man führte dort vor die Emoll-Symphonie von Beethoven; Uxus animam aus dem Stabat mater von Rossini; einige Theile des Davide penitente von Mozart, die Leonoren-Ouvertüre von Beethoven, Arie mit Chor aus „Samson“ und die Ouvertüre zur „Euryanthe“ von Weber.

E. S.

Berlin. Am 7. April gab Hr. Eduard Reményi ein eigenes, sehr besuchtes Concert im Saale der Singakademie. Der Concertgeber spielte mit den Hrn. Rehfeld, Kahle und Espenhahn Beethoven's schwieriges und geniales Quartett Op. 59 Nr. 1 für vier und allein die von ihm compontierte Phantasie über Motive aus den „Eugenotten“, die Ebur-Romanze aus dem Clavierconcert (E moll) von Chopin, transcribirt vom Concertgeber, Tempo di Bourré und Double für Violine allein von J. S. Bach und zwei ungarische Nationalweisen eigener Composition. Hr. Reményi darf unstrittig den ersten und bedeutendsten Violinvirtuosen der Gegenwart beigezählt werden. Ohne all die verschiedenartigen technischen und mechanischen Schwierigkeiten dieses Instrumentes hier namhaft zu machen, erhöht noch durch die blendend strahlenden Acquisitionen unserer so bravourgefügten Zeit, sei erwähnt, daß er dieselben nicht nur tabellos zu überwinden vermag, sondern auch bemüht ist, ihre Summe durch eigene, interessante Combinationen zu vergrößern. Diese Technik haben Viele mit ihm gemein; aber den seelenvollen, unnachahmlichen Gesang seiner Geigenmelodie, das singend-spielende Portamento in der Verbindung seiner Töne, welches in gleichem Grade das Gesangs- und Gefühlslieben zu schildern vermag, hat er allein. In seiner Cantilene liegt eine gefühlsglühende Mannichfaltigkeit, poetische Subjectivität und wallende Begeisterung. Deshalb findet auch dieses Spiel den Weg zum Innern, rührt und erhebt. Nach dieser Richtung hin giebt er nur vollendet Schönes; denn als Naturmensch hat er der Natur ihre Laute abgelauscht, und so singt, spielt und malt er mit fliegender Gewalt die

flüchtigsten Liebestriebe, wie die leisesten Gebete. Wenn aber sein flammglühender, hochbeschwungener Bogen zur Leidenschaft angefaßt, die großen, orkanartigen Elemente kraftsprühend musikalisch zu schildern und durchzumusciren bestrebt ist, dann suchen wir häufig vergebens bei ihm nach einer durchgeistigten Kunstproduction. In diesem Stadium, in diesem subjectiven, leidenschaftlich wilden Freudenjubiläum ist die Wirkung seines Spieles naturalistisch, und die so parfümirte Musik kann in der Brust des Hörers nicht zünden und kein magisches Band zwischen Beiden knüpfen. Als Solo- und Quartettspieler gleich groß, fand sein Spiel beim Auditorium den rauschendsten Beifall, verbunden mit mehrfachem Hervorruf. Bewährt Hr. Reményi auch gerade sein hervorragendes Compositions-talent, so versteht er es doch, aus Vorhandenem Das für sich zurecht zu legen, was, ohne Mannichfaltigkeit in der Darstellung zu haben, eine Association des Seelen- und Augenlebens herbeiführen kann. Könnte dieser Virtuose seiner Leidenschaftlichkeit und seinen Kräfteexperimenten mitunter Zügel anlegen — denn mit der Zartheit und Lieblichkeit allein, obwohl sie allerdings wesentliche Eigenschaften des vollendeten Schönen sind, ist es beim Violinspiel nicht abgethan —, so stände er im Zenith seiner Kunst. Offenlich wird Hr. Reményi, welcher stets, auch bei Hofe, in ungarischer Nationaltracht spielt, uns noch Gelegenheit geben, seine Virtuosität in anderen Compositionen bewundern zu können. Außer dem letzten Satz, erhielt das Beethoven'sche Quartett durch die vier Spieler eine vorzügliche Interpretation. Frä. Anna Reiß, die überall aussehende Sängerin, unterstützte das Concert durch ihr nicht unbedeutendes Gesangstalent, indem sie heut mehr wie sonst durch den Vortrag der Desdemona-Arie aus „Othello“ excollirte. Eine Serenade von Gounod und Margaron va à l'eau, französisch von ihr gesungen, litt mitunter an Intonationunsicherheit. Frä. Gärtner aus Coburg trug eine ungarische Rhapsodie von Liszt correct und technisch sicher vor. Die Declamation des Heine'schen Gedichtes „Die Wallfahrt nach Aachen“ hatte Frä. Clara Truhn übernommen. Th. Kabe.

Altenburg. Die Saison ist geschlossen, und es dürfte am Platze sein, einen Rückblick auf dieselbe zu werfen, um ihre Resultate zusammenzufassen und die hiesigen Musikverhältnisse überhaupt einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Abgesehen von den Aufführungen der von Dr. W. Stabe beglaubeten und geleiteten Singakademie, nehmen die alljährlichen Abonnementconcerte im Saale der „Concordia“ und das Concert zum Besten des Wittwen- und Pensionsfonds der herzoglichen Hof- und Militärcapelle die erste Stelle unter den musikalischen Darbietungen hier ein. Die Direction der Abonnementconcerte befand sich bisher abwechselnd in den Händen der Hrn. Stadtmusik-Dir. C. S. Müller und Hofcapell-M. Ernst Toller; doch ist Jener nach dem ersten Concerte der eben beendeten Saison wegen vorgeklagten Alters gänzlich zurückgetreten. Was die Programme der vier Abonnement- und des Pensionsfonds-Concertes betrifft, so begnügen wir in denselben folgenden Orchesterwerken: den Symphonien E moll und A dur von Beethoven, A moll von Mendelssohn, B dur von Gade und F dur von C. S. Müller; den Ouverturen zum „Wasserträger“, „Ferdinand Cortez“, „Beherrscher der Geister“, „Rosa-Munde“ und „Die Königsleiche“ von Friedr. Schreier. Weiterhin Beethoven's Octett für Blasinstrumente und einen Hymnus für Männerchor und Orchester von W. Stabe anführend, wirkten als Solisten in diesen Concerten: Frä. Emilie Antonini aus London (Arie von Mozart, Cavatine von Bellini), Frä. Rosa Voigt aus Weimar (Recitativ und Arie von Mozart, Cavatine von Rossini und zwei F. Schubert'sche Lieder), Frä. Emmy Hauschted aus Berlin (Ah perfido-Arie von Beethoven, Romanze von Paléstrina, Lieder von R. Franz und Wichmann im dritten, Arien von Weber und Mendelssohn sowie Lieder von Legtrem und F. Schubert im vierten Concerte), Hr. Carl Toller (zwei Lieder, „Der verlassene Sänger“ und „So laß mich sitzen ohne Ende“, von W. Stabe); Hr. Ch. Davidoff aus Leipzig (Andante und Rondo eigener Composition, Phantasie von Servais), Hr. Concert-M. David (D moll-Concert und Variationen über ein russisches Lied, Weibes eigener Composition), Frä. Louise Hauße aus Leipzig (Beethoven's Ebur-Concert Op. 58 und Mendelssohn's Variations sérieuses), Hr. Dr. Stabe (Mozart's Clavierconcert E dur). Diese Programmwiedergabe bezeugt besser, als jede Auseinandersetzung, die ehrenwerthe musikalische Richtung und Gesinnung; aber ein Streben nach Vorwärts ist freilich nicht ersichtlich, und es wäre wol wünschenswert, daß auch die musikalische Fortentwicklung nicht ganz unbeachtet gelassen würde. — Einen schönen Genuß gewährte die von Concert-M. Stabe und seiner Singakademie, unterstützt von Prof. Oswald Marbach aus Leipzig, am 1. Februar vorgeführte Sophokleische „Antigone“ mit Mendelssohn's Musik. Ein weiteres Concert desselben Gesangsvereines am 15. März brachte, nebst dem Hummel'schen Septett

D moll, Urien und Ehre von Palestrina, Durante, S. und M. Bach, Graun, C. A. Reichardt (Ave Maria) und W. Stabe (zwei geistliche Lieder, „Wenn Alle untreu werden“ und „Wenn ich nur ihn habe“). **H. H.**

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Wie wir aus sicherster Quelle berichten können, befindet sich Liszt in Rom und hat daselbe auch im Laufe dieses Winters nicht verlassen.

Frau Jauner-Krall gastirt an der Friedrich-Wilhelmsstadt zu Berlin mit glänzendem Erfolge; nicht sonderlich glücklich war Fr. Young bei seinem Gastspiele am dortigen Opernhause.

Frau Sophie Pflughaupt spielte bei einem Posconcert zu Berlin am 24. v. Mts. Liszt's Hernani-Phantastie und Präludium von Bach.

Frau Dufmann-Meyer wird in Aachen erwartet, wo sie im Theater auftreten wird.

Lichatschew feierte am Hamburger Stadttheater, jetzt unter Leitung des Director Hermann, besonders im „Rienzi“ (zwei Mal) und „Lannhäuser“ glänzende Triumphe.

Frau v. Bronsart, Jean Weder und Ch. Davidoff concertiren einzeln und gemeinschaftlich zu Petersburg mit dem reichsten Erfolge; die beiden Ersteren spielten wiederholt am kaiserlichen Hofe.

Clara Schumann hat in Paris dem Drängen ihrer Verehrer nachgegeben und sich am 23. d. Mts. nochmals in einem Concerte hören lassen, wobei sie von Frau Viarbot-Garcia und Jul. Stockhausen unterstützt wurde; zur Aufführung gelangte u. A. Quintett von Rob. Schumann und Fuge von S. Bach.

Auch eine Anzahl Pariser Gesangsvereine wird sich, und zwar unter Passeloup's Leitung, zur Eröffnungsfeier der Ausstellung nach London begeben und sich an jener betheiligen.

Am 12. April wirkte J. Lotto in dem philharmonischen Concerte zu Brüssel mit.

Ein Sohn von Fétis in Brüssel, Adolf Fétis, hat sich in New York niedergelassen, um dort als praktischer und theoretischer Lehrer der Musik zu wirken.

Musikfeste, Aufführungen. Am 18. d. Mts. gelangte im Dom zu Weissen Händel's „Samson“ — Fr. Altsleben (Delilah), Frau Krebs-Michalesi (Michah) und die H. Mitterwurzer (Samson) und Weiß (Minorah) aus Dresden hatten die Soli übernommen — unter Musik-Dir. Hartmann's Leitung, in Chemnitz unter Ch. Schneider's Direction J. Gaydu's „Worte des Erlösers am Kreuze“ zur Aufführung.

Der Cäcilienverein in Frankfurt a. M. brachte an demselben Tage, dem Charfreitage, S. Bach's Passionsmusik zu Gehör.

Die Singakademie unter Stegmayer führte dieselbe am 15. d. in Wien ebenfalls auf.

In Lössau soll am 24. und 25. August ein allgemeines lausitzer Gesangsfest gefeiert werden; die deutschen Gesangsvereine Siebenbürgens werden sich zu Pfingsten in Mediasch zu einem Sängerkongress vereinigen.

Neue und neuinstudierte Opern. Rubinstein's „Kinder der Saibe“ ging am 8. April bei Anwesenheit des Componisten zu Weimar in Scene.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frau v. Bronsart ist zur Hospianistin der Kaiserin von Rußland ernannt worden.

Niemann erhielt vom Großherzog von Hessen die goldene Verdienstmedaille für Wissenschaft und Kunst.

Todesfälle. Aus Warschau meldet man den Tod des ersten Violinisten der dortigen Theatercapelle, Kasimir Baranowski. Er war, wie die dortigen Blätter berichten, ein vorzüglicher und zur Zeit der trefflichste Violinvirtuose Polens, obwol im Auslande völlig unbekannt, da er Polen nie verlassen hatte, und starb erst 42 Jahre alt.

Vermischtes.

Der Vorstand des Musikvereins in Chemnitz hat Richard Wagner mittelst Diplomes die Ehrenmitgliedschaft angetragen und erhielt von ihm dieser Tage die Annahmeerklärung.

Am 12. April hat sich zu Brüssel eine Commission, bestehend aus den H. Fétis, Daussoigne-Méhul und E. Saens, Mitglieder der Akademie, Bender, Königl. Militair-Musikdirector, Blaes und A. Samuel, Professoren am Conservatorium, sowie Mahillon, Instrumentenbauer, gebildet, welche die Einstimmungsfrage in Erwägung ziehen wird.

Ein Gastwirth Namens Cyriaz zu Dachwig, einem Dorfe bei Erfurt, kündigte in einem dortigen Localblatte zum dritten Osterfeiertage an: eine Aufführung des Mendelssohn'schen „Paulus“ und „nach dem Concert Ball“.

Berichtigung.

In meinem Brahms-Artikel bitte ich noch nachträglich Folgendes zu berichtigen:

- Seite 93, Spalte 2, Zeile 3 von unten lies von statt an.
 - 94, - 1, - 20 welche die, und Zeile 45: freilich auch.
 - 95, - 2, - 10 im vierten und fünften Notenbeispiele a, g, statt g f.
 - 95, - 2, - 7 von unten andere, statt anderen.
 - 102, - 1, - 11 und 23 von unten: noch resp. das, statt nah und des.
 - 103, - 1, - 15 von unten: gewöhnen kann, statt gewöhnt.
 - 104, - 2, - 21 u. 42: abändern, statt abzurunden.
 - 109, - 2, - 13 fehlt hinter Sonatensätze: (Programmmusik ausgenommen.)
 - 117, - 1, - 6 und 4 von unten lies es und eben, statt er und oben.
 - 118, - 2, - 6: schattenhaft statt schablonenhaft.
 - 128, - 1, - 20 von unten fehlt noch vor nicht.
 - 128, - 2, - 16 lies wäre statt war.

DAS.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Mit Eigenthumsrechten erschienen soeben folgende

nachgelassene Werke

von

W. W. Scheffer,

weil. Professor am Conservatorium zu München.

Op. 8. Leichte Sonate für das Pianoforte. Pr. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 9. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. 17 $\frac{1}{2}$ Ngr. Heft II. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Während sich die instructive Sonate zu einer werthvollen Gabe für Anfänger eignet, werden sich die originellen Liederhefte bald einen Ehrenplatz in der Reihe der besseren Gesänge der Neuzeit erringen.

Leipzig, April 1862.

Aug. Whistling,

C. F. Peters, Sortiment.

Musikalien-Verlag

von **C. F. KAUT** in Leipzig.

Hundert kleine

Übungsstücke

für das

Pianoforte

von

Salomon Burkhardt.

Preis 15 Ngr.

Leipzig, den 2. Mai 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 über 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Zeilzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gehröder's in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 18.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Weßermann & Comp. in New York.
J. Schrottenbach in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Kerbel in Philadelphia.

Inhalt: Das deutsche Theater von R. Wirsing. Von F. Brendel. — Recen-
sionen: Robert Franz, Op. 34, Op. 35; E. Damerow, Op. 8; Georg Bier-
ling, Op. 27; Ludwig Hartmann, Op. 5, Op. 6; Julius Tausch, Op. 6. —
Aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte;
Berichtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Das deutsche Theater von R. Wirsing. *)

Von

F. Brendel.

Der Hr. Verfasser des vorliegenden Werkes ist bekannt-
lich Director des Leipziger Stadttheaters; dasselbe enthält
die Resultate seiner Beobachtungen und Erfahrungen während
einer langjährigen Praxis. In der Vorrede erklärt er, daß es
seine Absicht sei, den kunstsinigen deutschen Fürsten und Pro-
tectoren der dramatischen Kunst einen klaren Einblick in die
Bühnenzustände und deren Gebrechen zu gewähren und die
Mittel zu bezeichnen, durch welche eine gründliche Reform der
deutschen Theaterverhältnisse zu ermöglichen. Ganz besonders
aber wünscht er, den Staatsbehörden darüber Kenntniß zu
geben, was überhaupt dem deutschen Theater Noth thue, und
dieselben zu veranlassen, den Ausnahmezustand, in dem die
Bühne leider noch immer dem Staatsleben gegenüber sich be-
findet, ein Ende zu machen. Schließlich wird bemerkt, es sei
nicht Sache des Verfassers, sich auf tiefeingehende philosophische
Betrachtungen einzulassen; eben so wenig vermöge er dem in
die Theaterverhältnisse Eingeweihten etwas Neues zu bieten.
Ohne allen Nebenprunk versuche er ein wahrheitsgetreues Bild
der gegenwärtigen Theaterzustände in Deutschland zu zeichnen.

Die Schrift zerfällt in drei Theile: 1) die Theaterzustände
der Gegenwart; 2) Vorschläge zu einer gründlichen Reform
des deutschen Theaters; 3) Andeutungen zu einer zweckmäßigen
Bühnenleitung.

Ich gebe zunächst ein etwas ausführlicheres Referat über
die darin niedergelegten Ansichten, weil dieselben in der That
sehr viel des Richtigen und Treffenden enthalten. Der Gegen-

stand ist selbstverständlich von größter Wichtigkeit, und es ist
nothwendig, Das, worauf es ankommt, möglichst weiten Kreisen
zugänglich zu machen, damit endlich einmal die Stimmen zu
möglichster Einigung gelangen, und ein Gesamtbewußtsein
sich bilde über Das, was zu erstreben ist. Aber auch noch an-
dere Gründe bestimmen mich, diese Gelegenheit zu benutzen,
um auf der Basis des vom Hrn. Verf. Vorgebrachten weiter
in den Gegenstand einzudringen. Erst durch Betonung Dessen,
was in der Schrift übersehen, was durchgehend zu vermissen ist,
nur indem man beide Seiten, das dort Gesagte und das weiter
unten näher Darzulegende, zusammenfaßt, dürfte die Erörter-
ung zu einem vorläufigen Abschluß zu bringen sein.

Im Eingange constatirt der Hr. Verfasser die Unzufrie-
denheit selbst des einsichtsvolleren Theiles des Publicums mit
dem Theater (Seite 5). Die Gründe für diese Erscheinung sind
jedoch, seiner Ansicht nach, weniger in den Zeitverhältnissen,
in der Zeitstimmung zu suchen, sondern größtentheils in den
höchst traurigen Zuständen der Theaterwelt selbst. Er kann es
den Behörden nicht ersparen, offen auszusprechen, daß diese
Uebelstände vorzüglich durch sie hervorgerufen werden, zugleich
aber auch, daß sie die Macht haben, dieselben an der Wurzel
anzufassen und gründlich zu beseitigen (Seite 6). Obgleich die
Wichtigkeit der Schaubühne für das Allgemeine längst erkannt
ist, obgleich sich täglich die Einflüsse des Theaters auf die Be-
völkerung und deren sittliche Zustände gebieterisch geltend
machen und selbst dem nicht scharf Beobachtenden sich auf-
drängen, werden die das Theater betreffenden Angelegenheiten
von den Behörden leichtthin, noch immer als Nebensachen und
geringfügige Dinge behandelt. Es zeigt sich das besonders bei
den allzu freigebig erteilten Concessionen zu Theaterunter-
nehmungen und Theateragenturen. Was die Ersteren
betrifft, so stellt sich heraus, daß hierin von Seiten der Be-
hörden nicht immer mit der nöthigen Gewissenhaftigkeit ver-
fahren wird und die Bühnenleitungen oft Männern übertragen
werden, die ihrer Aufgabe keinesweges gewachsen sind. Es
gilt dies namentlich in Bezug auf die Directoren der kleinen
Wanderbühnen. Liegt die Ertheilung der Concessionen zu
einem Theaterunternehmen in einer Hand, vielleicht in der
eines höheren intelligenten Beamten, so kann man eine ein-
sichtsvollere Wahl erwarten; hängt aber die Concessions-
ertheilung von der Gemeindevertretung ab, dann ist es um die
Sache, ohne rühmliche Ausnahmen zu verkennen, zuweilen sehr

*) R. Wirsing, das deutsche Theater. Eine Darstellung der
gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweck-
mäßigen Reform und Bühnenleitung. Leipzig, C. Geibel, 1862,
XIII und 228.

traurig bestreift. Aus solcher allzu freigebigen Concessions-ertheilung aber an Leute, die ihrem Berufe nicht gewachsen sind, aus der Uebersahl der Wandertruppen, entspringen für die dramatische Kunst die schlimmsten Folgen. Allerdings hat manches Talent ersten Ranges seine frühesten Versuche bei ambulanten Bühnen gemacht; im Allgemeinen jedoch wird durch die zu zahlreichen kleinen Bühnen ein Schauspielersproletariat erzeugt, wie es früher in solcher Ausdehnung nicht vorhanden war (Seite 10), und für die größeren Theater werden dadurch die Kräfte entzogen und verdorben. Dasselbe gilt von den Vorstadt- und Volkstheatern in großen Residenzen. Einen fast noch schädlicheren Einfluß üben die Theateragenturen, obschon dieselben gegenwärtig zu einer unabwiesbaren Nothwendigkeit geworden sind (Seite 16). Mit diesen Agenturen sind in der Regel Zeitschriften verbunden (Seite 19). Sofern dergleichen Blätter in anständiger Haltung und ehrenhafter Weise die Interessen des Geschäftsverkehrs vertreten und zugleich eine wohlwollende, unparteiische Kritik üben, wol auch künstlerische Belehrung und Unterhaltung bieten, sind sie von namhaftem Nutzen. Die Theaterzeitungen mancher Agenten dienen jedoch diesen nur dazu, den Schauspielern und Sängern Dankschrauben anzulegen, sie zu schröpfen und dem Hrn. Redacteur möglichst pecuniäre Vortheile auf unlaute Art zu bringen. Diese Bemerkung führt den Hrn. Verfasser weiter auf eine ausführlichere Expectoration über die gesammte theatralische Presse, zunächst auf die Theaterkritik, einen Abschnitt, den der geneigte Leser durch den Wiederabdruck in Nr. 13 d. Bl. bereits kennen gelernt hat.

Gleichen Schritt mit dem Verfall der Darstellungskunst und überhaupt der Zustände des deutschen Theaters hält schon seit Jahren das Sinken der dramatischen Literatur. Es folgte auf die Leistungen unserer Classiker eine schöne Nachblüthe in den Werken Honwald's, Müllner's, Grillparzer's, Michael Beer's, Körner's u. A., bis herab auf Gutzkow, Laube und Freytag. Nach und nach ließ jedoch — eben so wie in der dramatischen Musik — die Productionskraft in der Dichtkunst immer mehr nach. Auch in der Gegenwart zwar zeigen sich noch leidliche Bestrebungen, — der Hr. Verfasser nennt als Repräsentanten Meyern, Medwig, Pehse, Puttlitz —; doch alle diese sind nur sehr vereinzelte Erscheinungen (Seite 31). Noch in den vierziger Jahren war die allgemeine Geschmacksrichtung in Deutschland eine ganz andere, in jeder Beziehung bessere (Seite 35). Ein Blick auf die Repertoires sämtlicher deutscher Bühnen bewahrt dies. Classisches findet man nur an einigen Hofbühnen und großen Stadttheatern. Effectstücke, demi-monde-Stücke, andere französische Nachwerke, Lustspiele, von denen wenige den Abend ausfüllen, Possen, Schwänke und sogenannte Genrebilder, Ausstattungsoptern, welche die feine Spieloper immer mehr in den Hintergrund drängen, bei einzelnen Hofbühnen auch mit übertriebenem Luxus ausgestattete Ballets, beherrschen vorzugsweise die Repertoire. Dem können selbst die besten Bühnenvorstände — der Hr. Verfasser nennt unter diesen Devrient, v. Dingelstedt, v. Gall, Laube, v. Hülsen, v. Meyern-Hohenberg — nicht widerstehen. Das deutsche Bühnenrepertoire im Allgemeinen wird erst dann eine edlere Richtung erhalten, wenn das ganze Getriebe des Theaters ein anderes wird, wenn namentlich kunstsinrige Fürsten und die Behörden der einzelnen Städte die Bühnenvorstände von ächter und wahrer Kunstgesinnung mit moralischer Macht und Einfluß in ihren auf Besserung der gegenwärtigen Theaterzustände gerichteten Bestrebungen kräftig unterstützen (Seite 37).

Auch die Darstellungsweise ist eine ganz andere geworden (Seite 42). Speculation im philosophischen Sinne ist jetzt an der Tagesordnung, während früher die unmittelbare Eingebung des Genies leitendes Princip war. Die Darsteller lebten in ihren Rollen, jetzt steht der Schauspieler mehr außerhalb derselben. Wir besitzen nur noch wenige ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen; die Festungsfähigkeit der Mehrzahl geht nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus, ja die der Meisten reicht nicht einmal bis an diese heran. Dasselbe gilt von Sängern und Sängerinnen. Mit letzterem Umstande hängt aufs Genaueste zusammen, daß wir nur noch ganz wenig gute Gesangslehrer besitzen, trotz der Legion derer, die Gesangsunterricht ertheilen (Seite 49). Es wird schwer halten, im gesammten Deutschland deren mehr als drei oder vier zu finden. Der Hr. Verfasser geht bei dieser Gelegenheit ausführlicher auf die Forderungen ein, die man an einen guten Gesangslehrer stellen muß, so wie er andererseits, was die Schüler betrifft, alle jene oft beklagten Uebelstände, welche aus vernachlässigten oder übereilten Studien entspringen, namhaft macht.

Im weiteren Verlauf sind es die Tonsetzer, an die sich der Hr. Verfasser wendet (Seite 57). Es fehlt ihnen die erforderliche Bühnenkenntniß, sie sind zu einseitig, kümmern sich zu wenig um gründliche dramatische Studien, misachten vielleicht sogar das Praktische bei der Bühne, verwenden zu wenig Sorgfalt auf das Studium des menschlichen Stimmorgans u. s. w. Erst in neuester Zeit haben viele der deutschen Musiker begonnen, sich außerhalb der Grenzen ihrer Kunst etwas umzusehen (Seite 60) und den guten Vorsatz gefaßt, praktische Leute zu werden. Die stärkste Anregung hierzu hat R. Wagner gegeben, und vorzugsweise waren es die Anhänger und Verehrer desselben, welche sich zuerst auf das Gebiet der Dramaturgie begaben. Freilich förderten dieselben dabei viel des Ungereimten zu Tage. Trotzdem war es gut, daß sich die Musiker auch um andere, als specifisch-musikalische Dinge zu kümmern anfangen. Der Hr. Verfasser macht noch einige weitere Bemerkungen über die durch Wagner begründete Richtung der Oper. Es genügt bei dem fortwährenden Streben nach Wahrheit des Ausdruckes in der Oper den Tonsetzern bald nicht mehr, die Stimmung im Ganzen wiederzugeben, wie dies noch bei C. M. v. Weber und seinen unmittelbaren Nachfolgern der Fall war. Der Gesang wurde dadurch immer mehr declamatorisch. Es ist das, vom dramatischen Gesichtspunkte aus betrachtet, ein großer Fortschritt, den wir Wagner zu danken haben. Ob aber diese Richtung in ihren weiteren Consequenzen dem eigentlichen Kunstgesange und somit auch der Heranbildung wirklich tüchtiger Sänger förderlich sein kann, dürfte entschieden zu verneinen sein. Der Gesang nähert sich auf diese Weise zu sehr dem Recitativ und schließlich selbst dem gesprochenen Vortrag. Wie Alles, was zu weit getrieben wird, am Ende in das Gegentheil von Dem, was man beabsichtigt, umschlägt, der Fortschritt z. B. auf diese Weise wieder da ankommt, von wo man ausgegangen ist, so ist das auch mit Wagner's Reform des Opernwesens und seiner Art für Gesang zu schreiben der Fall (Seite 64). Bei der Richtung, welche die Oper durch Wagner erhalten hat, ist es ganz natürlich, daß gegenwärtig ein so großer Mangel an wirkungsvollen, überhaupt brauchbaren Werken herrscht.

Viel Gutes und Tiefergreifendes könnten bezüglich der Gesangskunst die musikalischen Conservatorien leisten. Bis jetzt aber haben dieselben nur höchst selten dem Theater wirklich gute Gesangskräfte zugeführt. Wo es geschah, war

es nur dem Talent und den sorgfältig betriebenen Privatstudien der Betreffenden zu danken. Der Gesang wird an den Conservatorien mehr oder weniger als Nebenache behandelt; die Zahl der Unterrichtsstunden ist eine zu geringe; auch die Beschäftigung mehrerer Schüler in einer Stunde ist unstatthaft. Auf solche Weise ist Nichts von Bedeutung zu erzielen (Seite 68).

In gleicher Weise ist auch das Ballet in den letzten zehn Jahren sehr zurückgegangen. Hier liegt der Grund jedoch weniger, wie bei dem Gesange, in dem Mangel guter Lehrkräfte, sondern hauptsächlich in der herrschenden Geschmacksrichtung des Publicums, das auch beim Ballet sich eben so wie bei allen anderen theatralischen Leistungen, nur an die Außerlichkeiten hält. Wie im Schauspiel und in der Oper finden wir auch beim Ballet, daß die heranwachsenden Talente sich nicht mehr wirklich gründlichen Studien unterziehen. Hat eine Tänzerin nur ein paar einfache Schritte gelernt, besitzt sie schöne und elegante Körperformen, ein hübsches Gesicht und natürliche Grazie, fehlt es ihr dabei nicht an der nöthigen Coquetterie und versteht sie die große Kunst, geschmackvolle, reizbare und piquante Toilette zu machen, so ist ihr der Erfolg gesichert (Seite 69).

Zuletzt, am Schluß dieses Abschnittes, spricht der Hr. Verfasser noch von den hoch gesteigerten Gagenforderungen (Seite 71). Er tadelt das Uebermaß darin, obschon er dem nothwendig gebotenen größeren Aufwand nicht in Anschlag zu bringen unterläßt. Auch der Claque widmet er eine ausführliche Besprechung und den grauenvollen Uebelständen im Gefolge dieser Einrichtung, obschon derselben ein ursprünzlich Wahres — die Nothwendigkeit von Beifallsbezeugungen zur Aufmunterung für die Künstler — zu Grunde liegt (Seite 76).

Von Lichtseiten wird endlich noch das gegenwärtig fast überall vorhandenen besseren Ensembles gedacht. Unbedingtes Lob verdienen allein die Orchesterkräfte, und es ist nur zu bedauern, daß unsere Orchestermusiker in der Regel pecuniär sehr schlecht gestellt sind (Seite 85). Die Gehalte derselben sind die gleichen geblieben, wie in alter Zeit, während wir sonst überall Steigerungen wahrnehmen. Auch in der scenischen Ausstattung wird bedeutend Mehr gethan als sonst.

So viel über den Inhalt dieses ersten Abschnittes. Wie gesagt: schon aus diesem kurzen Auszug ist zu entnehmen, wie viel des Beherzigenswerthen, Treffenden, aus genauester Kenntniß der Zustände Geschöpften der Hr. Verfasser zur Sprache bringt. Man muß das Werk aus diesem Grunde willkommen heißen und darf sich mannichfache Anregung zum Besseren von demselben versprechen. So ist namentlich der Umstand von Bedeutung, daß dasselbe wesentlich dazu beitragen kann, alle diejenigen, die ihre Stellung in nähere oder entferntere Beziehung zum Theater setzt, ohne einen genügenden Einblick in die Verhältnisse bis jetzt erlangt zu haben, über die Zustände desselben aufzuklären. Es ist jedoch auch eine Seite namhaft zu machen, die durchgängig darin vernachlässigt, ja ganz übersehen wird. Einige Äußerungen schon in diesem ersten Abschnitt müssen in dieser Beziehung als bedenklich auffallen, und wenn dieselben Anfangs auch nur als mehr hingeworfene Bemerkungen erscheinen, so stellt sich doch bei näherer Betrachtung und im weiteren Fortgang der Darstellung alsbald heraus, daß dieselben tiefer in der gesammten Anschauungsweise des Hrn. Verfassers wurzeln, als es zunächst scheint, und auf die Gestaltung derselben von wesentlichem Einfluß gewesen sind. Diese

Bemerkungen sind es demnach auch, welche mir zum Anknüpfungspunct dienen mögen, um auf das, was in dem Iren gange des Buches mangelhaft ist, hinzuweisen.

Ich traute meinen Augen kaum, als ich in dem Abschnitt über dramatische Literatur (Seite 31) neben einigen der besseren Namen die entschiedensten Mittelmäßigkeiten genannt sah, die wahrhaft großen Talente der Zeit aber — Hebbel, Otto Ludwig — gar nicht erwähnt fand. Auch Heydrich's Namen vermifste ich nur ungern.

Eben so befremdlich waren mir die oben mitgetheilten schiefen Urtheile über H. Wagner. Es ist dem Hrn. Verfasser in Bezug auf dieselben entgegenzuhalten, daß die Oper durchaus nicht die Bestimmung hat, den Sängern zur Uebung und zur Ausbildung in der Gesangstechnik zu dienen. Das gehört der Schule an und soll bereits in dieser zur Erledigung kommen. Allerdings darf die Oper die Gesangskräfte nicht ruiniren. Das wäre das andere Extrem. Davon aber kann auch gar nicht die Rede sein. Unsere besten Sänger und Sängerinnen singen ja mit leidenschaftlicher Vorliebe Wagner'sche Partien. Daß die eigentliche Kunst des Gesanges außerdem ein Terrain haben muß, wo sie sich als solche ausbreiten und geltend machen kann, ist schon vor langen Jahren, als wir zuerst das Wagner'sche Princip vertraten, von uns geltend gemacht worden. Dieses Terrain für die eigentliche Kunst des Gesanges, für den Virtuosen gesang, ist der Concertsaal, und, wenn man will, auch die italienische Oper. Es ist ferner durchaus unrichtig, wenn der Hr. Verfasser meint, die Oper sei durch Wagner wieder auf ihren Ausgangspunct zurückgeführt worden. Demselben Unterschied, der zwischen der nur zufällig richtigen, naiven Handlungsweise eines Kindes und der gleichen, aber bewußten That des Mannes stattfindet, begegnen wir auch hier. Es war ein Anderes, als man beim Beginn der Oper zwar von den richtigen Anschauungen ausging, dieselben aber nicht gestalten konnte; es ist ein Anderes, dahin zurückzukehren, nachdem man den ganzen Reichthum der Kunstentwicklung zur Voraussetzung und Benutzung vor sich hat. Ob weiter von den Anhängern Wagner's in Bezug auf dramaturgische Fragen des Ungereimten viel zu Tage gefördert worden ist, oder nicht, läßt sich ohne specielle Nachweisungen nicht entscheiden. Möglich, daß dem Hrn. Verfasser Darstellungen vorgekommen sind, die mir unbekannt geblieben sind. Im Allgemeinen aber ist zu sagen, daß die Ungereimtheiten meist in den Köpfen Derjenigen gespult haben und noch spulen, welche das — allerdings oftmals nicht scharf und präcis formulirte — nicht verstehen konnten oder wollten. So werden z. B. noch immer über den durchaus richtigen, großen Gedanken des „Kunstwerkes der Zukunft“, wie mir erst neulich wieder das Beispiel einer Recension in einem sächsischen politischen Blatte zeigte, die alten Mißverständnisse ausgekratzt, aus dem ganz einfachen Grunde, weil man sich nicht die Mühe gegeben hat, die Belehrungen, die darüber gegeben worden sind, zu studiren.

In demselben Zusammenhange geschieht es auch, daß der Hr. Verfasser die Klage ausdrückt, daß gegenwärtig „ein so großer Mangel an brauchbaren Opern herrsche“, und die Schuld davon verkehrter Weise dem Wagner'schen Princip aufbürdet. Diese Klage aber, die thatsächlich auch in diesem Umfange gar nicht wahr ist, muß um so mehr befremden, als das Leipziger Theater keine der wirklich beachtenswerthen gegenwärtig vorhandenen Opernovitäten zur Aufführung gebracht hat.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Robert Franz, Op. 34. Sechs Lieder von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 20 Ngr.

—, Op. 35. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 25 Ngr.

Es dürfte mindestens den Lesern d. Bl. gegenüber als überflüssig erscheinen, eingehender darauf hinzuweisen, was Robert Franz auf dem in formeller Hinsicht zwar eng begrenzten, aber die Entfaltung großer Fruchtbarkeit zulassenden Gebiete des Liedes bisher geleistet, und es darf ebenfalls als hinreichend anerkannt vorausgesetzt werden, daß das tonkünstlerische Schaffen dieses Meisters nach dem Vorgange Schubert's, Mendelssohn's und Schumann's, sobald wir von den ganz eigenthümlichen Leistungen Liszt's auf diesem Gebiete absehen, als das bedeutendste und eigenthümlichste zur Erscheinung gekommen. Meisterschaft in der Anwendung und Beherrschung des Technischen sowie rücksichtlich der Singstimme wie der Begleitung, verständige Innigkeit und poetische Sinnigkeit der Textauffassung, Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks treten uns als charakteristische Merkmale seiner Schöpfungen entgegen, die wir im Drange inniger Verehrung für diesen Tondichter in den Händen aller gebildeten Sänger und Musikkenner wünschten. Wenn R. Franz in einem gehaltvollen, meist reich ausgestatteten Accompaniment einen wesentlichen Factor des poetisch-musikalischen Ausdrucks erblickt; so versteht er es doch ganz meisterhaft, den gesanglichen Theil mit der demselben zukommenden Selbstständigkeit auszuführen, so daß beide Factoren in innigster Vereinigung und Zusammenwirkung erst den Eindruck eines wahrhaft künstlerisch gedachten und untrennbaren Ganzen hervorbringen. Seine — so zu sagen — aus dem Texte herausgelauchten Gesangsmelodien, welche namentlich in vielen der elegischen Lieder (in welcher Gattung Franz Vorzügliches von acht deutscher Eigenthümlichkeit geschaffen hat) wie Lotusblumen über tiefdunkeln Meeresgrunde träumend sich wiegen, sind ausdrucksvoll und eindringlich, gerundet und geschlossen und haben Nichts gemein mit jener phrasenhaft declamatorischen Zerrissenheit, in die manche Componisten aus übel verstandenem Originalitätsdrang gerathen, die man aber nun und nimmer schön und befriedigend finden kann. Man fühlt es dieser Musik bald ab, falls man sich die in Sachen der Kunst nöthige, parteilose Unbefangenheit und einen für wahre Gediegenheit und Schönheit offenen Sinn bewahrt hat, daß sie aus der ergiebigen Quelle eines poetisch empfindenden und geistreich schaffenden Gemüthslebens, dem gründliches Studium und ernster Fleiß hilfreich zur Seite stehen, geschlossen ist. Darum setzt sie aber auch — außer einer kunstfertigen Technik — dieselben Factoren bei den Ausführenden voraus: ein Umstand, der die im Allgemeinen noch viel zu geringe Verbreitung dieser herrlichen Tondichtungen und die unzureichende Bekanntschaft mit denselben selbst bei sonst gebildeten Musikern zur Genüge erklärt. — Dem statlichen Reigen seiner früheren, derselben Kunstform angehörenden Werke schließen sich Op. 34, Dichtungen von H. Heine, und Op. 35, Dichtungen von Osterwald, Eichendorff, Noquette und Geibel enthaltend, in ebenbürtiger Weise an, wenn auch nicht unerwähnt bleiben mag, daß uns diese letzten Erzeugnisse keine eigentlich neue Perspektive in Rob. Franz' kunstschöpferische Thätigkeit er-

öffnen, womit selbstverständlich kein Tadel ausgesprochen sein kann, nachdem seine Production als diejenige anerkannt ist, die in unserer Zeit einen der Höhepunkte derselben bildet. — Wenn unsere deutschen Sänger und Sängerinnen sich mehr und mehr aus den Banden herkömmlicher Bequemlichkeit und einer zu vorwiegend auf Aeußerlichkeiten gerichteten Oberflächlichkeit befreit haben werden, dann wird auch dem kunstmäßigen deutschen Liede sein Recht werden, unserem deutschen Liede, dem eine ernstere Pflege im Hause und eine wärmere Befürwortung in den Concertsälen von Herzen zu wünschen ist.

J. Damrosch, Op. 6. Drei Lieder für eine Stimme mit Piano. Leipzig und New York, J. Schuberth. Pr. 1/2 Thlr.

Georg Vierling, Op. 27. Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 25 Ngr.

Die Lieder von J. Damrosch („Seh ich deine kleinen Händchen an“, Zuleika und Frühlingssong von Bodenstedt) nahmen wir mit nicht geringen Erwartungen zur Hand und — wir haben uns in diesen nicht getäuscht gefunden. Fein und klar empfunden, sinnig und charakteristisch im Ausdruck und voll poetisch duftenden Tonlebens, erweisen sich diese Lieder schon nach kurzer Bekanntschaft als lebenswürdige Gaben, die bei empfindungsvollem Vortrage, wie er freilich nur wirklich künstlerisch Gebildeten zu Diensten sein kann, auch ein größeres Publicum ansprechen werden. Wir sind demnach der Ansicht, daß sich diese Lieder ganz besonders für den öffentlichen Vortrag eignen werden. Der an ein sehr populäres Lied mahnende Anfang der Singstimme zu Nr. 2 „Zuleika“ wird durch die bewegte Begleitungsfigur zwar weniger auffallend bemerkt werden, hätte jedoch durch einige leise Wendungen vermieden werden können. — Das Liederheft von Georg Vierling enthält: Weihnachtslied von H. Gottschalk; Unbewußte Liebe von Goethe; „Es ist so heiß der Sommertag“ (britisch); „Niemand“ von R. Burns; „O frage mich nicht wieder“ und „Die heiligen drei Könige“ von H. Heine. Der Componist hat sich durch eine Anzahl der kirchlichen Tonkunst angehörnder Werke einen geachteten Namen und auch in weiteren Kreisen Anerkennung erworben. Jedenfalls bewegt sich derselbe auf dem genannten Gebiete mit mehr Glück und Beruf, als auf dem Felde des einstimmigen Liedes. Wenn schon zugegeben werden muß, daß G. Vierling's Op. 27 manches Ansprechende bietet (wir erinnern an die Nrn. 2, 3 und 5), und daß wir in der „Arbeit“ den tüchtigen Musiker wieder erkennen, so sind doch diese Lieder bei ihrer vorwiegend trockenen Ausdrucksweise, welcher der zum Herzen bringende poetische Duft mangelt, nicht dazu angethan, uns mehr als ein nur vorübergehendes Interesse abzugewinnen. Die Declamation in Nr. 1 („Kommt, ihr Hirten, kommt ihr Armen, seht das ewige Erbarmen, das sich hat“ u. s. w.), welche jeder Sylbe den Werth eines vollen Viertels zutheilt, dürfte weder schwungvoll, noch correct gefunden werden. Der Text zu den „heiligen drei Königen“ von Heine endlich erschien uns für eine musikalische Interpretation nicht geeignet.

Ludwig Hartmann, Op. 5. Der Grifflkönig. Ballade von Carl Bedt, für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig und New York, J. Schuberth. Ausgabe mit deutschem und englischem Texte. Pr. 1/2 Thlr.

—, Op. 6. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebendas. Pr. 3/4 Thlr.

Reflexion und natürliche Begabung haben gleich großen Antheil an diesen Compositionen, die sich über die Masse des nur leicht hin unterhalten Wollenden erheben und von der soliden Richtung und dem tüchtigen Streben ihres Verfassers erfreuliches Zeugniß ablegen. Ludwig Hartmann steht bereits auf eigenen Füßen; seine Productionen dürfen einen gewissen Grad von Reife und Selbstständigkeit beanspruchen, wenn schon nicht zu verkennen ist, daß er vorzugsweise an Robert Franz sich herangebildet, also eine Schule frequentirt habe, deren Kunstprincipien in Betreff der musikalischen Niederdichtung als die vorzugsweise berechtigten für unsere Zeit anerkannt zu werden verdienen. — Der „Geisterkönig“, ausgeführt im engsten Anschluß an die dichterische Vorlage, ist ein wohlstimmtes Tonbild, das bei einem leidenschaftlich sich hingebenden Vortrage von guter Wirkung sein wird. — Das Liederheft, Sr. k. H. dem Prinzen Georg von Sachsen gewidmet, enthält Texte von Uhland, Heibel, Heine und Eichendorff und bietet in gelungener Auswahl Productionen, welche sehr verschiedenen Empfindungssphären angehören. Wir finden das Junige, Heitere, Wilde und Träumerische vertreten in einer nach Charakteristik strebenden musikalischen Gewandung, an der uns nur zuweilen harmonische Härten, die am betreffenden Orte weniger als charakteristisches Ausdrucksmittel zu wirken die Bestimmung haben können, befremdlich vorgekommen sind (siehe z. B. Seite 8, 13.—16. Tact; Seite 10, 3—4. Tact; Seite 16, das letzte Achtel des 3. Tactes und 5. Tact). Nach dem oben Ausgesprochenen bedarf es kaum der Erwähnung, daß diese Lieder behufs einer erfolgreichen Ausführung kunstgelübte Kräfte verlangen. Ist dies der Fall, so läßt sich denselben eine beifällige Aufnahme versprechen.

Julius Tausch, Op. 6. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Düsseldorf, Wilh. Bayrhoffer. Heft 1. Pr. 20 Mgr.

An diesen Liedern macht sich überwiegend Mendelssohn-Gade'scher Einfluß geltend. Der musikalische Ausdruck deutet auf technische Gewandtheit, die Empfindung giebt sich frisch und ungekünstelt und wird demzufolge in gebildeten Kreisen ein freundliches Echo wecken. Die auch einzeln gedruckten Nummern des vorliegenden ersten Heftes sind: „Jetzt weiß ich's“ — „Falsche Bläue“ (beide von Reinick) und „Du wonnige Zeit“ von Herm. Herfch. G. H.

Aus Frankfurt a. M.

(Gesangsvereins-Concerte. Strauß'sche Quartett-Soiréen. Virtuosenconcerte. Hubl's Matineen.)

Wie gewöhnlich auch dies Mal, seit Neujahr bis dato, Concerte in Hülle und Fülle, von allen Farben und nach allen Richtungen hin. Aus den Schächten unserer Museen, des philharmonischen, des Cäcilien- und Friedrich-Rühl'schen Vereines tauchten auch dies Mal großartige Werke hervor: „Paulus“, „Die Jahreszeiten“, Octett und Gesang der Geister über den Wassern (Schubert), Dithyrambe von Julius Rietz, und als selbstverständlich die Symphonien Haydn's, Mozart's und Beethoven's bis auf Mendelssohn und Gade. Daß Strauß'sche Quartett fährt fort, nebst den alten Helden auch den neueren Kämpfen Rechnung zu tragen, z. B. dies Mal in Quartetten von R. Volkmann, J. Hager und

Rubinstein, welche nur nicht aussprechen wollten und deshalb viel pro und contra über das Princip einer solchen „Gastfreundschaft“ veranlaßten. Wir bekennen uns zu dem pro, damit der Geschmack der Auditoren nicht einseitig und den Talenten der Gegenwart nicht der Kiesel vorgeschoben werde. Trotz der allgemein enthusiastischen Stimmung über diese Soiréen dürfte die Principalgeige im Durchschnitt doch etwas zu sehr dominiren und zuweilen selbst zu sehr ins Virtuosenartige fallen, welches der Tendenz und dem Charakter des ebenmäßigen reinen Quartettsages nicht wohl entspricht. Von den zahlreichen Fremden, die in den oben angeführten Vereinen mitgewirkt, nennen wir die Sängerinnen Rothenberger, Michaeli, Hebbé und den Sänger Stockhausen als hervorragend; weniger die Herren Caspari, Mühsamen und des Kapellereuten Gattin, eine gewesene Beith.

Vorzügliche Privatconcerte gaben die Zither- und Clavierspielerin Melanie Elterlin, die kleinen Gebrüder Sauret (Piano und Geige), die große Clara Schumann, die unverwundliche Haase-Capitain, der wackere Hornist Göbel — als 25. Dienstjubiläum —, der Pianist Julius Sachs und die Geiger Eliason (Monstre-Concerts), Heinrich Wolff und Ferdinand Laub (in Nr. 14 d. Bl. besprochen). Zu einer Analyse dieser des Vorzüglichen an Werken und Mitwirkenden so Viel enthaltenden Concerte gehörte begreiflicher Weise der Umfang einer Nummer der „Times“, weshalb nur die Namen eine Garantie für die Sache bieten mögen. Von den zahlreichen, diese Concerte unterstützenden Gästen seien hervorgehoben der Flötist Wilhelm Heinemeyer aus Petersburg, den wir — trotz des bekannten Spohr'schen Witzspruches — wol zwei auch drei Mal hinter einander hören könnten. Der Ton ist edel, sympathisch, die Technik rund und fesselsfrei. Eine jugendliche, mit vollem, umfangreichem Sopran und Bravourfähigkeit begabte Sängerin, Frä. Charlotte Hax (eine Frankfurterin), verdient, auffällender Vernachlässigung der hiesigen Kritik gegenüber, um so mehr der aufmunternden Winke, muthig fortzuschreiten auf der betretenen Bahn und sich nicht abschrecken zu lassen, das ihr noch Mangelnde zu verbessern. Noch weitere Jubelfeste feierten der Gesangsverein „Arion“ (Director Hr. Kempf), unser alter humoristischer Freund Henry Hecht, noch immer als Gesangsdirector an der hiesigen schönen Synagoge wirkend, und unser „Liederfranz“, der vergangenen 8. März im neuen Saale im Angesicht von mehr als 300 Personen sein 34. Stiftungsfest beging. Die Festoper Ludwig Gellert's verdient alle Beachtung, nicht weil die Composition sich dem Focus des Sujets charakteristisch anschmiegte, sondern weil ein innerer Instinct ihn zu Höherem treibt und sein Styl mitten in der Tollheit des Textes stets nobel bleibt. Zu Viel verlangt wäre, daß (wie manche Wünsche gleich ins Weite schweifen) Stoff und Musik dieser Gelegenheitsarbeit auch sogleich für die Theaterbühne zugeschnitten werden müßten. Einem wahren schaffenden Talente, wie es sich hier kund giebt, wird hoffentlich der Erfindung noch genug für neue Texte übrig bleiben, und zunächst dürfte das Dramatorium das Feld für Gellert's Pegasus sein. Die humoristische, mit sarkastischem Pfeffer durchwürzte Ader unseres „Liederfranzes“ ist bekannt, und es bleibt völlig ein Räthsel, wo ein Kreis von Gelehrten, Beamten, Künstlern und Geschäftsmännern die Zeit hernahnten, eine so weit ausgedehnte Farce aufzustellen. Auch hier wirkte unser allgemein geschätzter Künstler-Dilettant Hr. Carl Hill in den ersten Reihen, und sein Gesang wie sein Spiel warfen unwillkürlich und wiederholt die Frage auf, weshalb sich derselbe nicht ganz der Bühne

gewidmet habe? Der Stoff dieses Singspieles behandelt die Isolirung des „Liederfranzes“ von dem neuen Bunde der hiesigen nunmehr vereinigten Männergesangsvereine. Es ist nicht unsere Sache, den Grund dieser Isolirung zu untersuchen, aber jedenfalls muß ehrenhaft sein, was Ehrenmänner beschließen, weshalb auch willkürliche Unterstellungen der Thatsache das Urtheil des Publicums nicht bestimmen werden.

Der Opernverein gab im Februar Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt“ und im April „Oedipus von Kolonos“ von Sacchini mit entschiedenen Fortschritten und so viel Erfolgen, als es die Langweiligkeit des letzteren Textes und der in der That uninteressanten Musik gestattete. Was uns diesen Verein besonders schätzenswerth macht, ist seine Selbstständigkeit, da er für seine Aufführungen keiner Fachkünstler bedarf, von welcher Hilfe alle übrigen hiesigen Vereine doch mehr oder weniger Gebrauch machen müssen, obgleich das Theater seinen Contingent nicht mehr dazu liefern darf.

Die nunmehr beendigten vier Buhl'schen Matinéen für Pianofortemusik geben uns Gelegenheit zu einer Principienfrage: Hat die Frankfurter kritische und weittragende Presse früher, mit wenigen Ausnahmen, der Panegyrik gehuldigt, so zerfällt sie jetzt dafür größten Theils in die ordinärste Tadelucht. „Prinz oder Spitzbube“, wie Forsting sagt, „ein Mittel Ding giebt's gar nicht mehr.“ Das Recept, die rechte Mitte zu halten zwischen Lob und Tadel, das Princip einer wohlwollenden Aufmunterung oder einer gegenseitigen Belehrung unter den Kritikern selbst ist leider verloren gegangen. So würde z. B. der bekannte Pianist Hr. A. Buhl ein Opfer dieser Reform werden müssen, wenn sich nicht das lokale Gefühl aller Gebildeten gegen einen solchen unbedingten Tadel sträuben und von selbst das Rechte finden würde. So aber muß es empören, wenn unsere Terroristen — man nennt sie jetzt Zöglinge der jüngsten Epoche —, den achtungswerthen Zweck Buhl's verkennend oder entstellend, die Ausführung seiner Idee, „das Publicum mit älteren und fast nicht mehr gehörten Sonatenwerken bekannt zu machen und dieselben der Verschollenheit zu entreißen“, à tout prix geißeln, an Allem und Jedem zerren und selbst andere mit Mäßigung ausgedrückte günstigere Ansichten begeistern. Vor Allem — will man denn durchaus das Princip einer kritischen Schreckensherrschaft geltend machen und glaubt man wirklich dadurch Gutes zu stiften, so werden wir die Gründe respectiren, wenn wir auch nicht damit einverstanden sind. Aber in diesem Falle müßte man auch consequent sein, und da und dort nicht unbedingt in die Höhe ziehen, was man hier herunter drückt. Beispiele solcher Inconsequenzen anzuführen, hält uns für jetzt die Achtung für hochstehend künstlerische Persönlichkeiten zurück, allein auch hier verweisen wir auf den richtigen Tact des gebildeten Publicums.

Die Frage ist nun ganz einfach die: Ob es bei der Aufstellung eines solchen classischen Programmes denn durchaus zu verlangen ist, gerade so zu spielen wie Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt u. s. w. gespielt haben würden. Wir behaupten, daß es nicht zu verlangen ist, weil es unmöglich wäre. Und hätten diese älteren und neueren Classiker wirklich streng ein wie das andere Mal gespielt und wären niemals Differenzen im Vortrag, in Modificationen und Tempi anzunehmen? Hängt die Vortragsweise nicht sowohl von einer veränderten Idee, von der Stimmung des mehr oder weniger begeisterten

Momentes ab, und wem wäre das Spiel jener verschiedenen Zeitperioden noch so erinnerlich, daß der heutige Kritiker sein damnatur darauf gründen darf? Eben so gut wäre der deutsche Uebersetzer eines Shakespeare, Voltaire, Calderon zu tadeln, weil er nicht wieder — englisch, französisch oder spanisch schreibt, indem er doch nur die Absicht haben kann, durch eine schöne Uebersetzung in unserer Muttersprache uns mit fremden Geistes schöpfern bekannt zu machen und die darin enthaltenen Ideen in Umschwung zu bringen. Was an dem Idiom der fremden Sprache vermischt wird, muß freilich durch die Eigenthümlichkeit in der Uebersetzung ersetzt werden, und es verdient daher der Tonkünstler, der diese Aufgabe erfüllt und hierin dem Uebersetzer gleicht, noch um so mehr unsere Achtung, wenn er die schwierigen Werke eines Ebner, Couperin, Clementi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Scarlatti, Hummel u. s. w. auswendig vorträgt, dadurch für seinen Vortrag den freigeistigen Spielraum gewinnt und in dieser Beziehung auch wieder dem freien Redner gleichen dürfte. Wenn nun das „Frankfurter Conversationsblatt“ Hr. Buhl einen Ehrenwächter der Sonate nennt, welches in der „Niederrheinischen Musikzeitung“ angefochten wird (die Schande der gemeinen Art, wie dieses geschieht, fällt auf den Verfasser zurück), so ist diese Benennung nur der Commentar aller gesinnungstüchtigen Tonkünstler, die sich keinen musikalischen Pascha aufzoteln lassen mögen, denn hier ist nicht nur ein Streben zu erblicken (welches die Antagonisten des Hrn. Buhl ihm doch noch in Gnaden lassen), sondern wir haben — selbst wenn wir in unserer Meinung von seiner Spielweise in mancher Beziehung abweichen — es hier, und abgesehen von allen Tendenzen, jedenfalls mit einem praktisch durchgebildeten Virtuosen zu thun. Den nächsten Beweis von bösem Willen lieferte das Ignoriren der beiden letzten Matinéen in unseren ersten Sprachsälen. Im Gefühl, hier nur Gutes berichten zu können, zog man vor, lieber gar Nichts zu sagen, indem doch die Besprechungen mancher Nachzüglerconcerte darin überaus willige Ausdrücke fanden. Diesen Fehler wollen wir mit wenigen Zeilen gut zu machen suchen.

In der dritten Matinée waren hervorzuheben Clementi's Charakterbild „Didone abbandonata“, Beethoven's Sonate (Es dur Op. 81), die mit einer seiner Schülerinnen (Fräulein Charlotte Wallerstein von Mannheim) höchst geschmackvoll durchgeführten Variationen von Schubert (Emoll Op. 10), und mehrere ebenfalls vierhändige Improptus von Schumann (aus Op. 66). In der vierten Matinée traten besonders hervor des Concertgebers Vortrag Aloys Schmitt'scher, Chopin'scher und Liszt'scher Compositionen, die als Sonate Beethoven's, die große Doppelsonate in Es dur von Moscheles, mit Hrn. Dehler, einem hiesigen tüchtigen Pianisten, executirt, und gemischte Vocalquartette, von ca. 30 Mitgliedern des Cäcilien- und Buhl'schen Vereins mit gewohnter Präcision vorgetragen, unter welchen Gesängen namentlich das wunderliche „Nachtlied“ von unserem Schnyder v. Wartensee die wohlthuendste Wirkung hervorbrachte. Ist es Pflicht der Presse, der Wahrheit Recht zu sprechen, so ist es auch die unsere, und stützen wir diese unsere Meinung zugleich auf Grund eines in Nr. 13 dieser Blätter abgedruckten und den Mißbrauch der strengen Kritik angreifenden, ganz vortrefflichen Artikels.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Mit unseren Concertaufführungen geht es in dieser Saison zu Ende. Am 14. April gab der Pianist Hr. Papendil, der talentvollste und bedeutendste Schüler des Prof. Kullak, im Saale der Singakademie ein sehr besuchtes Concert. Er spielte Beethoven's 8. moll-Concert mit Quintett-Begleitung, Beethoven's 2. moll-Sonate, das Fisdur-Roturno von Chopin, 8. moll-Scherzo von Mendelssohn und von Liszt: Au bord d'une source und die Rigoletto-Phantasie. Wir hörten nur die letzten Pièces des Papendil'schen Programmes. Diese spielte derselbe mit glänzendem Succes. Mit demselben Erfolge soll er auch alle anderen Pièces vorgetragen haben. — Am 16. April führte Hr. Musik-Dir. Jul. Schneider mit seinem Gesangs-Institute und der Liebig'schen Capelle Braun's „Lob Jesu“ auf. Die Soli hatten die Damen Schneider und Hansmann, sowie die H. Seyer und Zischelsche übernommen. Die Ehre gingen gut und exact. Hr. Schneider leistete mit ihrer gut geschulten, wohlklingenden Stimme Treffliches. Hr. Hansmann, obgleich Schülerin von Duprez in Paris, hat, trotz ihres schönen Stimmfonds, noch mit nasalen und anderen Uebelständen zu kämpfen. Die Kirche war mehr wie je besucht. — Wie alljährlich, führte am Charfreitag den 18. April die Singakademie unter Prof. Grell's Leitung die Matthäus-Passionsmusik von Joh. Seb. Bach in würdigster Weise auf. Die Chöre und Ehre gingen meisterhaft; die Tenor- und Basssoli wurden von den H. Domsängern Seyffarth und Sabbath in der anerkanntesten Weise zur Geltung gebracht. Weniger konnten wir uns mit den Damen soli einverstanden erklären. — Das hervorragende Musikereigniß in dieser Saison war aber die am 19. April stattgehabte (für Berlin vierte vollständige) Aufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven durch den Stern'schen Gesangsverein unter Leitung Jul. Stern's und Mitwirkung der Damen Reclam, Sopran, aus Leipzig, (die schwedische Kammerfängerin Frau Michael hatte ihr Erscheinen von Hamburg aus, wo sie gastirt, abtelegraphirt), Frau Franziska Wierst (Alt), von hier, des Hrn. Domsänger Seyer (Tenor) und des Hrn. Schulz aus Hamburg (Bass). Daß die Sopran- und Basspartie von Nichtberlinern ausgeführt wurde, ist freilich eigentlich ein Armuthszeugniß für unsere Stadt. Die technischen Schwierigkeiten des Vocalpartes ließen eine vollständige erste Aufführung dieses Riesenwerkes erst am 27. Mai 1844, also 17 Jahre nach dem Tode des Componisten, auf dem Niederrheinischen Musikfeste zu Elb in unter Heinrich Dorn's Leitung zu. Die zweite Aufführung fand am 10. August 1845 in Bonn bei Gelegenheit der Einweihung des Beethoven-Denkmales unter Spohr's Leitung statt. Dann folgten die Aufführungen zu Leipzig, Frankfurt a. M. und 1867 die erste zu Berlin. Das Berliner musikalische Publicum kann Musik-Dir. Stern nicht genug dafür danken, daß er weder Mühen noch Opfer scheut, dieses wunderbare Werk in seinen riesigen Dimensionen zum vierten Male staunenswürdig zur Aufführung zu bringen. Die Ehre machten bei Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten in ihrer nuancirten, tiefempfundenen Ausdrucksweise einen gewaltigen Eindruck auf die Hörer. Die vier Solisten repräsentirten ein vorzügliches Ensemble und jeder Einzelne gab von seinem Standpunkte aus das Beste. Frau Dr. Reclam, deren gesangliche Leistungen wir auf der 1867iger Tonkünstlerversammlung zu Leipzig schätzen gelernt, hat zwar keine große Stimme, aber sie sang diese unbekannte, vocalvirtuose Sopranpartie, die das 2. gestrichene B und 3. gestrichene C in oft wiederkehrender, anhaltender Weise forcirt, mit einer vorzüglichen Correctheit und ausgeprägtem musikalischem Verstandniß. Die Alt-, Tenor- und Basssoli wurden ebenfalls in würdigster Weise interpretirt und waren den Leistungen der Frau Dr. Reclam vollständig ebenbürtig. Hr. Remanyi spielte das Violinsolo im Bewachetum — einzeln tiefe Töne auf der D- und G-Saite abgerechnet — mit der seelenvollsten Auffassung. Die Liebig'sche Capelle entledigte sich ihrer ebenfalls schwierigen Instrumentalaufgabe (rechnen wir einen verfrähten Hornensatz ab) mit hoch anzuerkennender, musikalischer Tüchtigkeit. Für spätere Aufführungen machen wir Hrn. Musik-Dir. Stern darauf aufmerksam, doch das Streichquartett und namentlich die ersten Geigen und Bässe zu verstärken, da in Ermangelung der Orgel namentlich die Bässe die Fundamentalkraft der Orgel ersetzen müssen. Da zu der vierten Aufführung der „Missa solemnis“ selbst noch der Vorfall des großen

Saales der Singakademie ausverkauft war, so dürfte wol die Bitte um eine fünfte Aufführung dieses Werkes schon im nächsten Jahre gerechtfertigt sein.

L. H. Kober.

Hannover. Am 15. März hatte Frä. Tina Hey im Saale des Künstlervereins ein Concert veranstaltet, in welchem sie von den H. Hofopernsängern Dr. Gung und Kammermusikern Prell (Violoncellist) und Grün (Violinspieler), sowie von Mitgliedern des Männergesangsvereins unterstützt wurde. In Beethoven's Esdur-Trio, Esdur-Polonaise für Pianoforte und Violoncell von Chopin, 8. moll-Rondo für Pianoforte und Violine von F. Schubert und den drei Präludien für Pianoforte solo von Stephen Heller erzielte Frä. Hey ihre Tüchtigkeit im Ensemble- und Solospiel. Es ist weniger ihre technische Fertigkeit, als ihre Begabung für das geistige Erfassen der Intentionen des Tonbilders, welche ihren Leistungen einen eigenthümlichen Reiz und die künstlerische Bedeutung verleiht. Daß sie von den H. Prell und Grün aufs Beste unterstützt wurde, brauche ich nicht hinzuzufügen. Auch die Liebesvorträge des Hrn. Dr. Gung trugen nicht wenig zur Verschönerung des Programmes bei, wie denn die Vorträge des Männergesangsvereins (Psalm „Der Herr ist mein Hirte“ von Franz Schubert und Ständchen von Jul. Otto) ebenfalls alles Lob verdienen.

Regensburg. Vor einiger Zeit — vergl. Nr. 5 d. Bl. — berichtete ich Ihnen über eine vom Grafen Eduard Du Roulin hier veranstaltete Soirée. Derselbe hat, was ich bereits am Schlusse meiner ersten Correspondenz andeutete, am 15. März nun auch ein Orchesterconcert, und zwar zum Besten zweier hochbetagter hiesiger Theatermitglieder, gegeben, dessen Programm eine gleich lobliche Tendenz wie die frühere Soirée betonte. Ich betone dies um so mehr, da mit Ausnahme des „Lannhäuser“, der vor sieben Jahren über die hiesige Bühne ging, bisher noch kein Werk der neueren Musikrichtung in unserem Regensburg zur Aufführung gelangte. Eröffnet wurde das Concert mit einer Ouverture des Concertgebers zu Shakespeare's „Romeo und Julia“, welche vom Orchester mit stichtlicher Hingebung gespielt wurde, sich der beifälligen Aufnahme Seitens des Publicums erfreute. Nicht minder zu rühmen ist die Wiedergabe der beiden anderen Orchesterwerke, Vorspiel zu „Lohengrin“ und R. Schumann's „Raufreub-Ouverture“. Ersteres ergoß seinen heiligen Zauber auf die Mitwirkenden wie auf die Hörer, während es der Schumann'schen Ouverture hier eben so erging, wie es auch anderwärts bei ihrer erstmaligen Aufführung zu geschehen pflegt; sie wurde nicht verstanden, denn die Musik ist ohne Kenntniß und Verstandniß von Byron's Dichtung kaum faßlich. Die beiden Schubert'schen Lieder, „Der Wanderer“ und „Am Meer“, wurden von Hrn. Grünwald, dessen weiche Baritonstimme sich besonders zum Vortrage von Liedern ersten Inhaltes eignet, trefflich gesungen. Frä. Tina Meyer, Ihnen vielleicht noch aus meinem vorigen Berichte erinnerlich, zeigte durch ihre Wiedergabe der beiden Elisabeth-Gesänge — erste Scene des zweiten und Gebet des dritten Actes aus „Lannhäuser“ — aufs Neue ihre musikalisch-dramatische Begabung. Die talentvolle Sängerin gedenkt, wie ich höre, während des Sommers uns zu verlassen, um sich in Leipzig weiteren Gesangsstudien zu widmen. — Der hiesige Orchesterverein wird demnächst sein drittes Symphonieconcert veranstalten, und zwar dies Mal, da Capell-M. Ott erkrankt, unter Direction des Grafen Du Roulin, der die Einladung zur Uebernahme jener freundschaftlich angenommen hat; eben derselbe wird auch die Aufführung des Bonob'schen „Faust“ am Theater möglich machen, da der Director ihn zum Einstudiren und zur Leitung dieses Werkes bereit gefunden.

Halle. Sonnabend den 29. März fand im Saale des Kronprinzen ein öffentliches Concert des hiesigen Orchestervereins, zu Gunsten von dessen Dirigenten, des Musik-Dir. Hrn. John, statt, und es gelangten in demselben folgende Werke zur Aufführung: Beethoven's neunte Symphonie, erster bis dritter Satz, Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 3, Solosatz für Violoncell und Orchester von Servais und R. Wagner's Lannhäuser-Ouverture. Sämmtliche Orchesterwerke, vorzugsweise aber das Symphonie-Scherzo und die Leonoren-Ouverture, wurden unter der sicheren, verständnißvollen Leitung des Hrn. John recht brav gespielt, und wir können nicht umhin, an dieser Stelle dem Orchester sowohl im Allgemeinen, als auch im Besonderen dem Trompeter Hrn. Jesemann, sowie dem Hornisten Hrn. Kühne für ihre trefflichen Soli unbedingtes Lob zu spenden. Wenn-

gleich es allerdings zu bedauern, daß eine Aufführung der ganzen Beethoven'schen Symphonie nicht zu ermöglichen gewesen, so ist es doch jedenfalls sehr dankbar anzuerkennen, daß Hr. Musik-Dir. John die, seit fast zwei Decennien in Halle nicht gehörte „Neunte“, wenn auch eben nur theilweise, zu seinem Benefiz gewählt. Von Seiten des zahlreichen Publicums wurden sämtliche Orchesternummern mit lebhaftem Interesse aufgenommen. Der Vortrag des Servais'schen Violoncellsages von Hrn. Krumholz aus Leipzig war recht befriedigend, und erntete derselbe allgemeinen Beifall. — Unter der Direction des Hrn. Musik-Dir. Thiemel kamen am Charfreitage in hiesiger Marktkirche zur Aufführung: A. Cherubini's „Requiem“ für Männerchor und Orchester und Himmel's „Wasserunser“ (Text von Mahlmann) für Soli, Doppelchor und Orchester. Die Tenorsoli hatte Hr. Musik-Dir. John übernommen, und die Chöre wurden gesungen von einer Anzahl Mitglieder hiesiger Männerchöre und dem Thiemel'schen Gesangsvereine.

Altenburg. Am 13. April hatte Hr. G. Ad. Thomas aus Leipzig in hiesiger Bräuerkirche ein Orgelconcert veranstaltet. Schon früher wurden die Leistungen dieses jungen Tonkünstlers in d. Bl. mit lebhafter Anerkennung besprochen, und auch sein diesmaliges Auftreten — das zweite öffentliche, so viel uns bekannt — verdient mit Auszeichnung erwähnt zu werden. Es ist nur zu bedauern, daß das größere Publicum den Gelegenheiten, bedeutendere Orgelwerke in künstlerischer Ausführung zu hören, in der Regel so wenig Theilnahme schenkt. Hr. Thomas spielte Toccata und Fuge (D moll) und Präludium mit Fuge (A moll) von J. Seb. Bach, außerdem Sonate in E moll von A. G. Ritter und drei Stücke aus den in nächster Zeit bei Fr. Hofmeister erscheinenden „Pedalessudien“ eigener Composition. Diese letzteren dürfen ein nicht gewöhnliches Interesse beanspruchen. Ernster Sinn, beachtenswerthe Erfindung und Gewandtheit in Behandlung musikalischer Formen, ein fruchtbares Bach-Studium erkennen lassen, sprechen aus diesen Erstlingen, von denen die zweite und dritte Nummer die meiste Sympathie zu finden schienen, während die erste vorwiegend den Charakter einer „Studie“ behauptet. Sämmtliche Werke wurden mit selbständiger Erfassung des Inhalts, die eine lebendige geistige Theilnahme an der Tonschöpfung voraussetzt, geschmackvoll und mit sicherer Technik ausgeführt, die hamentlich auch im Pedal eine bedeutende ist, wie insbesondere der Vortrag der A moll-Fuge bewies. — Recht mader und wirkungsvoll wurde der Concertgeber durch Fr. Giesinger und Hrn. Wilhelm aus Leipzig unterstützt. Erstere sang mit Hingebung und Verständniß ein ansprechendes Ave verum für Sopran von E. Silas und Arie aus dem Weihnachtsoratorium von Seb. Bach, welche, durch innigen und der modernen Anschauung sich nähernden Gefühlsausdruck fesselnd, mit erstichtlicher Theilnahme aufgenommen wurden. Die Sängerin war vorzüglich bei Stimme und löste ihre Aufgaben in durchaus befriedigender Weise. Nicht minder warme Anerkennung erwarb sich Hr. Wilhelm mit dem Vortrag der Bach'schen Ciaconne für Violine solo. Bedeutende Technik, ein runder, kräftiger Ton, der sich willig in alle Nuancirungen fügt, sowie eine schwungvolle, hier und da fast zu eifrige Vortragweise, gehoben durch Sauberkeit und größte Reinheit der Intonation, zeichnen das Spiel des jungen Künstlers aus, dem nach einer so braven Leistung aus bester Ueberzeugung eine erfolgreiche Zukunft in Aussicht zu stellen ist. Das Concert verlief, ohne — im eigentlichen Sinne des Wortes — einen einzigen Mißton zu hinterlassen.

G. R.

Chemnitz. Mit dem am Palmsonntage im Stadttheater unter Mannsfeldt's Leitung gegebenen Concerte ist endlich auch hier der Anfang zur Begründung eines Orchesterpensionsfonds gemacht worden. Zur Aufführung gelangten das Hallelujah aus Händel's „Messias“, leider nur im Orchesterarrangement und deshalb natürlich von nicht durchschlagender Wirkung. Ferner hörten wir eine Sopranarie aus Mendelssohn's „Elias“, von einer musikalisch gebildeten Dilettantin entsprechend vorgetragen. Hierauf folgte Beethoven's Musik zu Goethe's „Egmont“ mit verbindendem Texte von Mosengeil, welchen Hr. Dombrowsky, Mitglied des hiesigen Theaters, sprach, während die Lieder von oben genannter Dame gesungen wurden. Die Wiedergabe dieses Werkes war eine vorzügliche, wie denn überhaupt die Wahl desselben besonderen Dank verdient, da es unseres Wissens hier noch nicht in seiner Vollständigkeit gehört wurde. Den Schluß des Concertes bildete die wohlgelungene Ausführung der Ebur-Symphonie von Franz Schubert. — Am 9. April gab Musik-Dir. Mannsfeldt seine dritte Soirée für Kammermusik, in welcher ein Quartett (E moll) von J. S. Bach und Beethoven's Sextett Es dur

in befriedigender Weise zu Gehör gebracht wurden. Zwischen den beiden genannten Werken producirt sich die Hornisten unseres Orchesters mit zwei Hornquartetten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Jean Vogt aus Petersburg ist in Leipzig wieder eingetroffen und gedenkt sich einige Zeit hier und in Dresden aufzuhalten, um an beiden Orten einige seiner neuesten Werke vorzuführen.

Am 28. April eröffnete Fr. Desirée Arlot als Marie in der „Regimentsdochter“ am Leipziger Stadttheater einen Gastrollencyclus.

Im Victoriatheater zu Berlin werden Vorstellungen einer französischen Sommeroper unter Direction von Chabbert und Masina stattfinden.

Der Wiener Männergesangsverein hat seine projectirte Reise zur Londoner Industrieausstellung aufgegeben; Meyerbeer ist bereits in London angelangt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 28. vor. Mts. fand unter Rieg's Leitung in Dresden das längst angekündigte, dem Anderten Lipinski's gewidmete Concert statt, in welchem besonders Kammermusik Seelmann durch den Vortrag zweier Sätze aus Lipinski's „Concert militaire“ und eines Capriccio von J. Rieg glänzte.

In Zittau und Baugen veranstaltete das Quartett der H. Lauterbach, Hüllwed, Öhring und Gräbner am 22. und 25. April Soirées.

Am 3. April wurde zu Regensburg C. A. Mangold's Draatorium „Abraham“ mit durchschlagendem Erfolge zu Gehör gebracht.

Die Aufführung der Matthäus-Passion in der Darmstädter Stadtkirche am 16. v. Mts. unter Mitwirkung der H. Stodhausen und Wolters war, wie uns geschrieben wird, eine noch abgerundete, als im vorigen Jahre; eben so rühmt man uns die Wiedergabe dieses Bach'schen Meisterwerkes in Frankfurt a. M.

Das Programm des im August d. J. in Darmstadt abzuhaltenden fünften mittelhessischen Musikfestes bringt am ersten Tage Händel's „Judas Maccabäus“; am zweiten Tage: Cantate (Hirt Israel) von S. Bach, zwei Chöre a capella von Palestrina und Vittoria, Ouverture zu „Medea“ von Cherubini, Arie von Beethoven, Lieder von R. Schumann, „Sturmesmythe“ für Männerchor von Franz Lachner und Beethoven's neunte Symphonie. Von Solisten sind bereits gewonnen Hr. Jul. Stodhausen und Frau Potthoff-Diehl; zum Festdirigenten wurde C. A. Mangold ernannt.

Neue und neuereinstudierte Opern. In Karlsruhe soll, wie die Zeitungen berichten, eine Oper des dortigen Hofcapell-M. J. Strauß „Die Schlittensfahrt von Nowgorod“ beifällig aufgenommen worden sein. (Wäre dies nicht eine Verwechslung mit der von uns in vorletzter Nr. erwähnten Strauß'schen Oper „Die Feze von Bultawa“, deren Aufführung erst noch bevorsteht?)

Gouvy arbeitet an einer Oper, zu der ihm Moritz Hartmann den Text geschrieben hat.

Vermischtes.

Die Versammlung der Bevollmächtigten deutscher Gesangsvereine zur Gründung eines allgemeinen deutschen Sängerbundes trat am 1. Mai in Bamberg zusammen.

Halévy hat die Vollendung seiner Oper „Noah“ dem jungen Tonbildner Gevaerts aus Gent übertragen.

In Petersburg eröffnet die „russische Musikgesellschaft“ am 1. September ihr Conservatorium unter der artistischen Direction von A. Rubinstein; das Comité der genannten Gesellschaft hat die administrative Leitung. Die Ausbildung in diesem Institut gewährt die bisher nicht genossenen Rechte des freien Künstlers, d. h. Enthebung von allen Abgaben und Befreiung von der Militairpflicht. Unter den bereits engagierten oder doch vorgeschlagenen Professoren der verschiedenen musikalischen Lehrzweige sind: Senges, Alex. Dreyshof, P. Wieniawski, Davidoff, C. Schubert, Frau. Nissen-Salomon, Jaremba, A. Rubinstein.

Kritischer Anzeiger.

Concertmusik.

Für Orchester.

Franz Liszt, Künstler-Festzug zur Feier von Friedrich Schiller's hundertjährigem Geburtstag. Partitur (58 S. gr. 8.) Weimar, T. F. A. Kühn. Pr. 1½ Thlr., Clavierauszug zu zwei (22½ Ngr.) und vier Händen (1½ Thlr.)

Vorliegendes Orchesterstück spendete F. Liszt als würdigen Beitrag zu den künstlerischen Kundgebungen bei der solennen Begehung des Schillerfestes in Weimar 1859. Die Themen der glänzend orchestrierten Festgabe sind allerdings nicht origineller Natur, sondern sie sind bereits früher erschienenen Werken des Autors, welche in irgend einer Beziehung zu Schiller stehen, entnommen und in veränderter Gestalt zu einem reichen und wirkungsvollen Tongebilde zusammengefaßt worden. Nach einigen einleitenden Accorden beginnt auf Seite 4 der Partitur das kühn aufstrebende Anfangsmotiv der Liszt'schen Cantate für Männerchor und großes Orchester „An die Künstler“ (Weimar, Kühn) — eine Perle für den deutschen Männergesang, die noch lange nicht in ihrem wahren Werthe allseitig beachtet wurde — im Marschrhythmus, worauf sich Seite 6 ein ferneres Motiv jenes grandiosen Männerchores anschließt. Einige zartere Themen desselben Kreises im ferneren Verlaufe in neuer Form auf und leiten in das Hauptthema der symphonischen Dichtung nach Schiller's „Idealen“ (Seite 14 der Partitur) über. In schöner Steigerung mündet dieses amnthige Motiv, nachdem es ein zweites derselben Tondichtung berührt, in den Anfangs berührten pompösen Grundgedanken ein, worauf alsbald das Idealmotiv in ganzer Orchesterpracht auftritt und in gesteigerter Bewegung glanzvoll dem Schlusse zueilt. Wir haben den frischen, kräftigen Satz nicht nur von den vorzüglichsten Kräften der Weimarer Hofcapelle, sondern auch von minder geübten Orchestern, z. B. von dem Musikcorps des Stadtmusik-Dir. Fischer vor einem sehr gemischten Publikum gehört und haben uns stets von dem anregenden Erfolge des beregten Orchesterstückes angenehm berührt gefunden. — Die beiden freien Bearbeitungen sind unter des Componisten Händen sehr wirkungsreiche, mäßig schwere Clavierstücke geworden, die wir dem Fortschritte huldigenden Spielern hiermit bestens empfehlen. — Die Ausstattung ist in jeder Hinsicht eine vorzügliche zu nennen.

A. W. Gottschalg.

Für Violine.

Louis Spohr, *Concertos pour le Violon*. Nr. 2 (Op. 2 in D), Nr. 7 (Op. 38 in E), Nr. 8 (Op. 47 in A). Nouvelle Edition par Ferd. David. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. Nr. 2 u. 7 à 20 Ngr., Nr. 8 17½ Ngr.

Die Bedeutsamkeit der Spohr'schen Violinconcerte ist zu allgemein anerkannt, als daß wir hier Gelegenheit nehmen sollten, dieselben einer anderweiten Besprechung zu unterziehen. Die Violinvirtuosen machen wir aber auf diese Ausgabe ganz besonders aufmerksam, da dieselbe von dem Herausgeber streng durchgesehen und nach den Intentionen des Autors corrigirt worden ist. Sie wird die Auffassung dem ausübenden Künstler bedeutend erleichtern, denn die Bezeichnung der verschiedenen Stricharten ist mit größter Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt.

Charles Lipinski, Op. 34 et posth. *Deux Impromptus*. Dresden und Zittau, Friedel. Pr. 7½ Ngr.

Zwei hübsch gedachte, effectmachende Stücke, die wir besonders den Virtuosen als passende Zugabepièces nach dem im Concerte erfolgten Beifall empfehlen. Auch in Matineen, Soiréen u. s. w. dürften beide Impromptus — Nr. 1 D moll, Allegro energico; Nr. 2 Dur, Andante, Tempo di Menuetto — an ihrem Platze sein und mit Erfolg gehört werden.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Wolffg. Amad. Mozart, Op. 47. Sonate in E moll für das Pianoforte. Berlin, Albert Bach. Pr. 10 Ngr.

Diese Sonate ist — was auch die Verlagsbandlung auf dem Umschlagstittel bemerkt — bisher in keiner Gesamtausgabe der Mozart'schen Pianofortewerke erschienen. Doch gelangt das Werk in der vorliegenden Ausgabe (es ist derselben die Jahreszahl 1861 beigebrucht) nicht zum ersten Male auf den Musikalienmarkt. Es ist dasselbe vielmehr vor etwa zehn Jahren bei G. A. Zumsteeg in Stuttgart und mutmaßlich viel früher bei Andros in Offenbach edirt worden. Wenigstens trägt das uns vorliegende Exemplar aus letztgenanntem Verlage die Spuren eines ziemlich hohen Alters an sich, und die sehr mangelhafte Ausführung des Notenschnittes, sowie die gesammte technische Anlage bestätigen unsere Meinung ganz unzweifelhaft. Demnach ist auch mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß Andros der erste Herausgeber der Sonate gewesen. Weitere Editionen sind uns nicht bekannt geworden. — Mozart's Autorschaft läßt sich freilich nicht mit Sicherheit nachweisen; es spricht sogar manches Unerhebliche, worauf wir hier nicht näher eingehen können, gegen dieselbe. Nur nebenbei wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß die Sonate in dem von Mozart selbst geführten thematischen Catalog, welcher die Zeit vom 9. Februar 1784 bis zum 15. November 1791 umfaßt, nicht angeführt ist. Und doch müßte man, die künstlerische Entwicklung des Mozart'schen Genies ins Auge fassend, die Entstehung dieser Composition, wie sie lebt und lebt, jedenfalls in eben jener Zeit suchen. Wie dem sein möge, das Werk ist prächtig und verdient den Freunden Mozart'scher Musik warm empfohlen zu werden. Carl Czerny sagt in seiner großen Pianoforteschule, Band 4, Seite 162, über dasselbe: „Diese Sonate ist zwar nicht in den Gesamtausgaben der Mozart'schen Werke enthalten, doch ist sie so vortrefflich und geistreich, daß wir sie empfehlen würden, selbst wenn ihre Aechtheit in Zweifel stände.“ — Dem Hrn. Verleger gebührt für erneuerte Herausgabe, in Anbetracht des musikalischen Werthes dieser Sonate, ein Wort des Dankes. Die Ausgabe stimmt buchstäblich mit der oben erwähnten (jedoch mit Ausnahme zweier Druckfehler auf Seite 8 und 14) überein.

G. R.

Fr. Liszt, Aus Richard Wagner's „Lohengrin“. Nr. 1 Festspiel und Brautlied für das Pianoforte. (Neue umgearbeitete Ausgabe.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr.

Jedenfalls ist diese „neue umgearbeitete Ausgabe“ des Festspiels und Brautliedes aus „Lohengrin“, welche vor Kurzem erschien, ein vollendetes Muster eines Orchester- und Gesangsarrangements für Pianoforte. Die zartesten, feinsten wie die vollsten Schattirungen des Orchesters, sowie das Auftreten des Gesanges in der fließendsten Weise sind mit einer so gewissenhaften Sorgfalt in dieser Clavierbearbeitung wiedergegeben, daß man in der Erinnerung sich ganz dem Eindrucke der Aufführung dieses schwärmerisch schönen Musikstückes aus Wagner's „Lohengrin“ hingibt. Dabei dürften selbst weniger fertige Pianofortespieler vor diesem Arrangement nicht zurückschrecken. Schwierigkeiten sind dadurch geschickt vermieden, daß vollklingendere Orchesterstücke auf drei Systeme geschrieben sind, was die Ausführung nicht nur wesentlich erleichtert, sondern auch die Zusammengehörigkeit der einzelnen Motive und die Stimmführung viel deutlicher und entsprechender herausstellt, wie auch die sorgfältig angegebenen Vortragsbezeichnungen zur treuesten Wiedergabe dieser Wagner'schen Composition wesentlich beitragen.

Julius Eschrich.

Kerthold Tours, *Cinq Morceaux caractéristiques pour Piano*. London, Ashdown & Barry. Pr. — ?

Es liegen uns hier fünf Stücke eines jungen Componisten, früheren Schülers des Leipziger Conservatoriums, vor, die in der That sehr reizend und anmuthig wirken müssen, wenn sie, wie sie es ihrem Inhalte nach verlangen, fein nuancirt vorgetragen werden. Ihr eigentlicher Charakter ist weich, träumerisch — vorzugsweise in Nr. 1

(F dur); doch fehlt es auch an kräftigen, markigen Stellen keinesweges, wie Nr. 2 (A moll), ein in Marschform gehaltenes Stück beweist, in welchem uns die Partie besonders zusagt, welche als Einleitung zur Wiederaufnahme des Themas dient. Nr. 3 (D dur) will uns als das schwächste dieser Stücke erscheinen, während wir wol unbedenklich Nr. 4 (As dur) als das beste und originellste bezeichnen können. Es hat viel Schwung und Fluß; auch contrastirt der Mittelsatz sehr glücklich dem Hauptthema gegenüber. Nr. 5 (G dur) zeichnet sich durch eine sehr gute Verwendung des Hauptmotivs aus. Obgleich dieses die ganze Nummer hindurch unaufhörlich in Thätigkeit bleibt, präsentirt es sich doch immer in neuem und schönerem Gewande. Der Componist hat die Gefahr der Langeweile, die mit der Verarbeitung so kurzathmiger, eintactiger Motive unleugbar verbunden ist, glücklich umgangen. An die gewaltsame Einlenkung zum Schlusse des Hauptsatzes, ins G dur, Seite 3, von Zeile 1 an, kann sich indeß unser Ohr nicht gewöhnen; dieselbe Stelle ist später naturgemäß geführt worden. — Die Stücke mögen solchen, die für feinere, gewählte harmonische Wendungen, an denen sie reich sind, ihren Geschmack gebildet haben, ganz besonders zur Bekanntschaft empfohlen sein. Obgleich sie Anton Rubinstein gewidmet sind, erfordern sie dennoch nur eine mittlere Fingerfertigkeit und sind im Ganzen so dankbar für den Spieler, wie sie unzweifelhaft dem Zuhörer Freude machen werden. E. B.

Für zwei Singstimmen mit Pianoforte.

Job. Seb. Bach. Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Robert Franz. Breslau, Leuckart.

Inhalt der vorliegenden sechs Feste: Nr. 1 Duett „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ aus der Cantate: Am dritten Weihnachtsfeiertage: „Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen“, für Sopran und Bass (22½ Ngr.). Nr. 2 Duett „Christe eleison“ aus der hohen Messe, für zwei Soprane (20 Ngr.). Nr. 3 Duett „Wenn Sorgen auf mich bringen“ aus der Cantate: Am zweiten Sonntage nach Epiphania: „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, für Sopran und Alt (22½ Ngr.). Nr. 4 Recitativ und Duett „Komm, mein Jesu und erquide“ aus der Cantate: Peri ogni tempo — „Ich hatte viel Bekümmerniß“, für Sopran und Bass (20 Ngr.). Nr. 5 Duett „Et in unum Dominum Jesum Christum“ aus der hohen Messe, für Sopran und Alt (17½ Ngr.). Nr. 6 Duett „Domine Deus, Agnus Dei“ aus der G dur-Messe, für Sopran und Alt (17½ Ngr.). — Auf unsere Verweisung, wird es diesen neuen Bearbeitungen Bach'scher Compositionen gegenüber genügen, zu bemerken, daß die Grundsätze, welche den Herausgeber bei den früher erschienenen Bearbeitungen leiteten, auch dies Mal die maßgebenden gewesen sind. Das Bestreben, der Bach'schen Musik eine immer allgemeinere Zugänglichkeit zu verschaffen und ihr den Weg auch ins Haus zu bahnen, verdient allseitig mit Dank anerkannt zu werden, und darf um so mehr Anspruch auf Beachtung erheben, als Robert Franz, auf ein gründliches Bach-Studium gestützt, mit technischer Meisterschaft und ganz im Sinne und Geiste des Originals seiner nicht leichten Aufgaben sich entledigt. — Die thätige Verlagsbandlung hat den Festen eine sehr freundliche Ausstattung gegeben. G. R.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. C. Brunner, Op. 390. J. B. Cramer's Pianoforte-Schule, neu revidirt, mit neuen progressiven Übungsstücken vermehrt und für den Unterricht leichtfaßlich bearbeitet v. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 1 Thlr.

—, Op. 393. Drei Kinder-Sonaten im leichtesten und progressiven Styl v. Dresden, Ad. Brauer. Pr. à 10 Ngr.

—, Op. 394. Das Kinderfest. Sechs leichte und gefällige Tänze für Pianoforte zu vier Händen v. Dresden, Ad. Brauer. Pr. 17½ Ngr.

Die neue Bearbeitung von Cramer's schätzbare Pianoforte-Schule macht Brunner alle Ehre; Anlage und Zusammenstellung sind methodisch geordnet und für den stufenweise fortschreitenden Elemen-

tarunterricht zweckmäßig durchgeführt. Allen Clavierlehrern sei daher hiermit diese neue Bearbeitung bestens empfohlen. — Leichtfaßliche Melodien mit geschickter formeller Durchführung zeichnen auch die „drei Kinder-Sonaten“ aus. Dieselben werden, nachdem ein mäßiger Fortschritt gemacht, von Neuem die Lust zum Fleiße bei der Jugend erwecken und dürften ganz besonders geeignet sein, ein Verständniß für die größeren Formen dieser Kunstgattung — namentlich Haydn — anzubahnen. — Weniger gelungen und ansprechend sind die sechs Tänze im „Kinderfest“. Hier lassen sich die nachtheiligen Einflüsse der Brunner'schen Vielschreiberei gar nicht verkennen. Die „Thyrolenne“ scheint uns noch die gelungenste Nummer des ganzen Festes zu sein.

Julius Püschel, Elementar-Clavierschule. Zweite Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung des Thüringer Lehrervereines. 1861. Pr. —?

Ein Nachwerk, von dem man nicht anders sagen kann, als daß es Schade um das dazu verwendete Papier ist. Die ersten Übungen sind zum Theil für den vierhändigen Gebrauch berechnet, dabei aber höchst geschmacklos arrangirt. Fast in jeder Nummer hat die rechte Hand des „Secundo“ durchweg die Töne der linken Hand des „Primo“ mitzuspielen, und wollte man wirklich Letzteres auch eine Octave höher spielen, so hätte das ganze Werk doch Nichts dabei gewonnen. Auf Seite 85 fehlt sogar die Bezeichnung „Primo“. Nachdem das vierhändige Spiel vorüber ist, folgen eben so nichtsagende, langweilige zweihändige Übungen nach. Dabei enthält die ganze „Elementar-Clavierschule“ nicht einen Buchstaben Text.

Emanuel Wienskowski, Lehrbuch zur schnellen und gründlichen Erlernung des Clavierspiels v. Leipzig, Edm. Stoll. Pr. 1 Thlr.

Der Verfasser spricht sich in seiner Vorrede über Zweck und Inhalt seines Buches hinreichend aus. Erwägt man, welche Schwierigkeiten dem Lehrer bei einem neuen Zöglinge sich darbieten, wenn demselben das A-B-C der Musik im Allgemeinen verständlich beigebracht werden soll, so muß vorliegende Arbeit den Clavierlehrern eine sehr willkommene Gabe sein. Der Verfasser ist bemüht, „ein neues, leicht faßliches, instructives Lehrsystem aufzustellen und in demselben die Theorie mit der Praxis zu vereinbaren“, wie er im Vorworte ankündigt, und dies ist ihm auch in anerkennenswerther Weise gelungen.

Alexander Drejschok, Etude. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 10 Ngr.

Diese „Etude“ stellt die Anforderungen an technische Fertigkeiten nicht zu hoch, ist aber bemüht, der Ausbildung selbst förderlich zu sein. Ihre Hauptbestimmung ist, die Geläufigkeit des dritten und fünften Fingers in der Aufeinanderfolge verschiedener Doppelgriffe bei ruhiger Handhaltung zu erweitern, und dürfte die „Etude“ besonders Musikinstituten zur Benutzung beim Unterrichte bestens zu empfehlen sein. Der geringe Preis wird das Anschaffen dieser sowohl nützlichen, als auch angenehmen Übungsstücke jedem einzelnen Schüler möglich machen.

J. Gallrein, Op. 9. Fliegende Blättchen. Sechs kleine Charakterstücke v. Weimar, T. F. A. Kühn. Pr. —?

L. Köhler, Op. 116. Aufmunterung zum Fleiße. Zwölf musikalische Übungsstücke v. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

—, Op. 117. Die goldene Jugendzeit. Drei instructive Rondinos zur Geläufigkeitsübung beider Hände v. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Diese drei Werke gehören unstreitig zu dem Besten, was bei der großen Masse instructiver Sachen für den Unterricht in neuerer Zeit geschrieben worden ist. Kein technischem Zwecke ist Köhler's Op. 117 gewidmet, während sein Op. 116 und Gallrein's „Fliegende Blättchen“ mehr der Unterhaltung und Aufmunterung Genüge leisten sollen. Gallrein's Op. 9 enthält sechs schön und frisch empfundene Nummern: „Im Walde“, „Wittendes Kind“, „Lanzlied“, „Morgensandacht“, „Müllers Wanderlust“ und „Reges Leben“, die vom Componisten scharf und fein charakterisirt worden sind. Als vorzüglich gelungen dürften Nr. 5 „Müllers Wanderlust“ und demnächst Nr. 1 „Im Walde“ zu betrachten sein.

Mit Gallrein fast rivalisirend tritt uns Köhler in seinem Op. 116 entgegen, doch sind die technischen Anforderungen hier bedeutender. Besonders Interesse verdienen die Nummern 3 und 7 ihrer harmonischen Durcharbeitung wegen. In beiden Nummern schreitet der Bass fast durchweg in reinen Quinten fort, und dabei ist diese von der alten Theorie so verpönte Folge mit einer solchen Feinheit durchgeführt, daß selbst alte Orthodoxe zugestehen werden, von einem Uebelklänge sei hier durchaus nicht die Rede. Wieder ein Fortschritt zur Emancipation der Quintenfolgen. Auch die übrigen Nummern bieten reiche harmonische und melodische Schönheiten. — „Die goldene Jugendzeit“ — desselben Autors Op. 117 — enthält drei Rondinos, die, obgleich sie auf weitere Entwicklung der Technik berechnet sind, durchaus nicht nur diese Seite durchblicken lassen, sondern auch die angenehmere, melodische. Der Titel ist diesem Werke gänzlich entsprechend. Das kräftige, frische und muntere Jugendleben wird in vorzüglicher Weise darin geschildert. — Allen drei genannten Werken können wir sonach die besten Empfehlungsschreiben an das musiktreibende und musikliebende Publicum mit Freuden ausstellen.

h —.

Carl Czerny, Op. 807. *Grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection pour le Piano.* Cassel, Carl Luchardt. Fies. 5 Pr. $\frac{3}{4}$ Thlr. Fies. 6 Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Ist der innere musikalische Werth dieses Studienwerkes auch nicht hoch anzuschlagen, so wird dieser Umstand seiner Verwendung beim Unterrichte behufs Aneignung einer höheren technischen Fertigkeit nicht hindernd im Wege stehen, so lange dem Technischen als Grundbedingung der ausführenden Kunst sein unbestrittenes Recht verbleibt. Das Werk umfaßt 100 Studien, welche sämmtlich mit Fingersatz bezeichnet sind. Der Notendruck läßt nichts zu wünschen übrig.

Lina Ramann. *Technische Studien für das Pianoforte.* Hamburg 1861, Joh. Aug. Böhme. 2. Heft. Pr. $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Die Verfasserin dieser Studien ist — wie d. Bl. früher mittheilten — Leiterin eines Musikinstitutes in Gütstadt im Holsteinischen. Dem vorliegenden zweiten Hefte ist ein „Vorwort“ beigegeben, in welchem der Zweck dieser „technischen Studien“ dahin angegeben wird, „auf möglichst kurzem Wege eine durchaus schöne Technik zu erzielen: eine Technik, welche die einer früheren Epoche des Clavierespiels (Mozart-Clementi) und die von der früheren so ganz verschiedene unserer Zeit (Beethoven-Liszt) in sich vereinige.“ — Die Aneignung einer schulgerechten, künstlerischen Technik ist bekanntlich das Werk unendlicher Sorgfalt von Seiten des Lehrers, wie sie anderen Theils dem Schüler viel Zeit und Schweiß kostet. Ein Werk, das geeignet erscheint, die technischen Ziele in praktischer Weise zu fördern, ist immer mit Dank und Anerkennung entgegenzunehmen, und wie nun die einschlagende Literatur gar manchen schätzbaren Beitrag auf diesem Gebiete geliefert hat und immer noch zu Tage fördert: so werden auch diese mit tüchtiger Sachkenntniß und unter Benützung des anerkannt Möglichen verfaßten „technischen Studien“ in ihrer Weise dem die höchste technische Ausbildung anstrebenden Schüler zum Ziele verhelfen. Das vorliegende Heft enthält auf 34 Notendruckseiten 117 Uebungen in Doppelgriffen und Doppelgriffpassagen in Terzen, Sexten, Octaven; 123 Uebungen in Accorden und Accordpassagen; endlich 24 Uebungen im Figuren- und Passagenspiel. Die Zahl der Uebungen vermehrt sich noch dadurch um ein Beträchtliches, daß die mancherlei Exercitien in allen Tonarten und mit verändertem, oft traditionswidrigem Fingersatz auszuführen sind. Wir scheiden mit der Ueberzeugung von diesem Studienwerke, daß, wer das reiche Material desselben zum sicheren und bewußten Eigenthum seiner Finger gemacht hat, eine Stufe der Virtuosität einnimmt, die ihn zur Ausführung der schwierigsten Clavierwerke befähigt. Daß indessen unter der großen Masse Clavierspieler verhältnißmäßig immer nur wenige außergewöhnlich Befähigte diese Stufe erringen werden, ist eine so ausgemachte Erfahrung, daß deren ursachliche Begründung nicht vonnöthen erscheint. — Das Werk ist „dem Begründer einer neuen Epoche des Clavierespiels“, Franz Liszt, gewidmet. G. R.

Für Violine.

Ferdinand Hüllweck, *Exercices pour Violon.* Zweite Ausgabe (3 Hefte). Heft 1. Dresden und Zittau, Bernhard Friedel. Pr. 1 Thlr.

Der Autor will seine „Exercices“ als Fortsetzung und Ergänzung der trefflichen Violinschule Baillot's angesehen wissen, da er diese

für die vorzüglichste hält. So sehr wir eines Theiles ihm beistimmen, lassen wir doch auch anderen guten Werken Gerechtigkeit widerfahren und betrachten vorliegende Uebungen als Supplement zu jeder Violinschule. Die Vorzüglichkeit derselben ist bereits von den Conservatorien zu Prag und Dresden anerkannt worden. In jeder Hinsicht werden Hüllweck's „Exercices“ — so weit wir aus dem uns vorliegenden ersten Hefte folgern können — denen Kysers an die Seite zu setzen sein, um für die schon bedeutenderen-Kreutzer's zu befähigen.

Friedrich Solle, *Praktische Violinschule.* Erste bis sechste Lieferung. Zweite Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung des Thüringer Lehrervereines. Pr. —?

Es ist nicht zu leugnen, daß der Autor mit sorgfältigem Fleiß und vielem Geschick seine „Violinschule“ durchgearbeitet hat; er ist hinter den Fortschritten, die die neuere Technik angebahnt, nicht zurückgeblieben, und hat der Schüler sämmtliche sechs Hefte tüchtig durchgespielt, so wird er auch etwas Ordentliches gelernt haben, das ihn für weitere Studien befähigt. Nur die äußere Ausstattung des Werkes sollte eine bessere sein. Der Notendruck ist theilweise zu eng und gepreßt und erschwert auf diese Weise das Lesen bedeutend.

W. Hoppe, *Der erste Unterricht im Violinspiel.* Leipzig, Carl Neesburger. Pr. 9 Ngr.

Vorliegendes Werk ist — wie der Verfasser im Vorworte sich ausdrückt — zunächst für die Zöglinge der Präparanden-Anstalten und Seminarien bestimmt und soll zugleich als eine Vorschule zu jeder größeren Violinschule angesehen und benutzt werden. Fast man diese Bestimmungen ins Auge, so muß auch zugestanden werden, daß das Schriftchen seinen Zweck vollkommen erfüllt. Nur bei der Bezeichnung der verschiedenen Stricharten wäre es vortheilhafter gewesen, von der neueren Semeiographie Gebrauch zu machen.

Ch. Mikuli, Op. 7. *Polonaise pour trois Violons.* Leopold, Charles Wild. Pr. —?

Mikuli scheint für die Polonaisenform mit Glück zu arbeiten. Das Werk selbst liegt uns nicht in Partitur, sondern in den drei einzelnen Stimmen vor, und so viel wir denselben entnehmen konnten, dürfte dieses Opus zum Studium wie zur Unterhaltung zu empfehlen sein. — h.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Charles Sérieur, Op. 2. *La Danse des Elfes.* Scherzo pour le Piano. Breslau, Leuckart. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

—, Op. 18. *La Cascade en forme d'une Etude* pour le Piano. Ebendas. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

—, Op. 25. *Trois Mazurkas* pour le Piano. Ebendas. Nr. 1 Pr. 10 Ngr., Nr. 2 Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Die Compositionen von Ch. Sérieur sind — im allgemeinsten Sinne genommen — wohlklingend und ruhen im Uebrigen auf der breiten Grundlage dilettantischer Oberflächlichkeit. Damit ist alles Gute und alles Schlimme über dieselben gesagt. Eigene Erfindung können die Sachen nicht beanspruchen. Besonders dürftig und unbedeutend ist Op. 2 ausgefallen. Für Literatur und Publicum sind dergleichen „Werke“ völlig gleichgültig.

H. Herens, Op. 69. *Rosen- und Dornenstücke* für Pianoforte. Ebendas. Heft 1 Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr., Heft 2 20 Ngr.

—, Op. 71. *Mazurka romantique* pour le Piano. Ebendas. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Die „Rosen- und Dornenstücke“ bieten bei formeller Abrundung auch einen ansprechenden Gehalt und lassen, wenn auch fremde Einflüsse nicht verleugnen, so doch ernstes Streben und ein kunstgemäßes Produciren nach poetischen Intentionen nicht verkennen. Auch die „romantische Mazurka“ wird sich Freunde gewinnen. Die Sachen sind leidlich geübten Spielern zugänglich, verlangen jedoch einen ausdrucksvollen Vortrag, wenn sie in unserem Sinne wirken sollen.

C. J. Tacitus. Galopp für das Pianoforte. Cassel, Rudhardt. Pr. —?

Der Galopp ist „für fröhliche Stunden“ bestimmt. In solchen mag er denn mit durch die Hände gehen.

W. F. Speer, Op. 8. Frühlingsgruß. Idylle für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Richard Scheffer. Tarantelle für das Pianoforte. Ebenas. Pr. 10 Ngr.

Theod. Deßen, Op. 181. *Réminiscences d'Opéras.* Fantaisies élégantes en forme de Potpourris pour le Piano. Ebenas. Nr. 3 „Jessonda“ von Spohr. Pr. 20 Ngr.

Joseph Schulz-Weida, Op. 65. Was der Mond belauscht. Sechs musikalische Erzählungen für das Pianoforte. Ebenas. Compl. 1 Thlr. 16 Ngr.

Dem „Frühlingsgruß“ von W. F. Speer ist als poetisches Motto E. M. Geibel's Gedicht „Du feuchter Frühlingsabend —“ vorangesetzt. Die Musik, so düstlich und nichtsagend als möglich, steht mit dem heiter-dunkeln Gefühlsgrunde der dichterischen Strophen nicht einmal annähernd in einigem Zusammenhange. So wirkt das Ganze — wenn von einer Wirkung überhaupt die Rede sein kann — höchst komisch. — Die „Tarantelle“ von Scheffer ist ein gewandt geschriebenes Stück in G moll, das bei fertigem Vortrag im Tempo presto von günstiger Wirkung sich erweist. — Theod. Deßen's Potpourri über

die Oper „Jessonda“ empfiehlt sich routinirten Spielern zur angenehmen Unterhaltung. — Die „musikalischen Erzählungen“ von Schulz-Weida haben wir mit einiger Erwartung zur Hand genommen. Der sinnige Titel „Was der Mond belauscht“ (mit der hübschen Ausstattung das Beste an diesem Werke) verspricht Etwas von charakteristischer Gestaltung und poetischer Intention des musikalisch schaffenden Künstlers. Leider haben wir nichts gefunden, als Clavierstücke der gewöhnlichsten Art, die sich mehr oder weniger der Tanz- und Studienform anschließen und denen wir nach keiner Seite ein musikalisches Interesse abzugewinnen vermochten. Die einzelnen „Erzählungen“ tragen folgende hübsch erfundene Ueberschriften: Heimliche Liebe. Des Jägers Traum. Der Zigeuner. Die Walzmühle. Der Schatzgräber. Elfen Spiele — und sind unnöthiger Weise ziemlich weit ausgesponnen.

Ludwig Grünberger, Op. 4. Vier charakteristische Stücke für Pianoforte. Dresden, Louis Bauer. Nr. 1 Pr. 5 Ngr. Nr. 2 Pr. 10 Ngr., Nr. 3 Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 4 Pr. 10 Ngr.

Die Stücke führen folgende Ueberschriften: Die beiden Wanderer. Die Jagd. Der heimkehrende Dorfmuftant. Zigeunermarsch. Der Componist, als junger Musiker in Prag lebend, documentirt in diesem Anfangswerkchen Geschmac und gute Bildung, weniger Selbstständigkeit und Reichthum der Erfindung. Es mag ihm nicht zum Vorwurf gereichen, wenn ihm namentlich Rob. Schumann als Vorbild vorgeschwebt hat. Als besonders ansprechend und gelungen, ja selbst poetische Stimmung anregend, bezeichnen wir die 1., 3. und 4. Nummer, während „Die Jagd“ als zu düstlich in der Erfindung und musikalisch uninteressant sich erweist. S. R.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bernsdorf, E., Op. 29. Historietten. 5 kleine Klavierstücke. 1 Thlr.

Op. 30. Capriccio für das Pianoforte. 25 Ngr.

Chimay, Alphonse de, Mélusine. Valse brillante pour le Piano. 15 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 37. Hamlet. Concert-Ouverture für Orchester. Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.

Hubená, L., L'illusion. Morceau de Genre pour le Piano. 22 Ngr.

Une Larme. Poésie musicale pour le Piano. 15 Ngr.

Liszt, Fr., Spinnerlied aus: Der fliegende Holländer v. R. Wagner für das Pianoforte. 25 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 25. Concert (G moll) für das Pfte. mit Orchester. Arrang. mit Quintettbegleitung. 2 Thlr. 20 Ngr.

Op. 40. Concert (D moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.

Op. 64. Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 4 Thlr. 20 Ngr.

Mozart, W. A., 12 Arien für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. Partitur:

No 6. Recitativ und Rondo für Sopran. 1 Thlr. 15 Ngr.

No 7. Recitativ und Arie für Sopran. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Dieselben. Die Orchesterstimmen. No. 6. 1 Thlr. 10 Ngr.

No. 7. 15 Ngr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Dieselben. Klavierauszug No. 6. 15 Ngr. No. 7. $22\frac{1}{2}$ Ngr. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Muck, J., Op. 10. Drei Gesänge für 4 gemischte Stimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Op. 11. Thurmwächterlied für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Op. 12. Eine Nacht auf Kamtschatka. Ballade für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Böhr, L., Op. 24. Der Triller. 8 Uebungsstücke für das Pianoforte, zur Erlernung des Trillers als Vorübungen zu den Triller-Etuden von Clementi etc. 20 Ngr.

Op. 26. Elsa. 2 Improvisationen für das Pianoforte über Melodien der Elsa aus R. Wagner's Lohengrin. No. 1 u. 2. à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schmidt, Gustav, Op. 16. Sechs Volkslieder für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.

Richter, R. F., Lehrbuch der Harmonie. 4. Auflage. 1 Thlr.

Für Männergesang-Vereine!

In meinem Verlage sind erschienen:

Ernste und heitere

G E S Ä N G E
für Männerstimmen.

Chor und Soli.

Abendscene beim Bivouak.	Op. 8.	Pr. 1	Thlr.
Herr sei du mit mir!	9.	2/3	„
Serenade. Mit Tenor- und Bass-Solo	12.	1/3	„
Eine Singprobe. Mit Bariton-Solo	13.	1 1/4	„
Spinnerlied: „Schnurre Rädchen“	14.	1 1/3	„
Marschlied: „Tretet an! habet Acht!“	15.	7/12	„
Was hat er gesagt? „Gute Sprüche“	16.	3/4	„
Gegrüßet sei'st Du in Liebe.	17.	5/12	„
Ach uns durstet gar zu sehr.	18.	7/12	„
Der lustige Posaunist.	19.	2/4	„

Partitur und Stimmen.

Componirt von

KARL APPEL.

Verlag und Eigenthum von

C. F. KAHNT in Leipzig und Zwickau.

Leipzig, den 9. Mai 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.
Ab. Christoph & W. Aude in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 19.

Sechshundfünfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
F. Schott'sche Buchh. in Wien.
Mud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Das deutsche Theater von R. Wirsing. Von F. Brendel (Fortsetzung
und Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Ver-
mishtes. — Allgemeiner Deutscher Musikverein. — Kritischer Anzeiger. —
Literarische Anzeigen.

Das deutsche Theater von R. Wirsing.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung und Schluß.)

Stellen wir die mitgetheilten Äußerungen zusammen, so tritt uns eine sehr bedenkliche Protection des Mittelmäßigen auf Kosten des Hervorragenden, Ausgezeichneten in der Richtung des Hrn. Vfs. entgegen. Dieser Umstand aber ist es, der seine Auffassung der gesamten Verhältnisse bestimmt, so wie derselbe auch bei seinen Reformvorschlägen, wie wir weiter unten sehen werden, maßgebend ist.

Daß nicht bloß jede Theaterdirection, daß überhaupt alle Diejenigen, denen die Leitung von Kunstanstalten anvertraut ist, mit der Production Hand in Hand gehen müssen, dieser Grundsatz ist endlich gegenwärtig so allgemein anerkannt, daß selbst die schlechteste Verwaltung demselben sich nicht mehr entziehen kann. Es fragt sich nur, welche Werke zur Auswahl kommen, in welchen man die hervorstechendste Productionskraft und die Verkörperung des Geistes der Zeit erkennen zu müssen glaubt. Mit der Anerkennung des Grundsatzes allein ist Nichts gethan, sobald in der Befolgung desselben fortwährend Mißgriffe begangen werden, wie es leider thatsächlich so oft der Fall ist.

Hier ist es demnach, wo ich den Hauptpunct, der in der Darstellung des Hrn. Vfs. übersehen ist und der ganzen Sachlage eine andere Wendung giebt, näher bezeichnen kann.

Nicht das immer gescholtene Publicum, nicht die schlechten Darsteller, schlechten Dichter und Tonsetzer sind Schuld, wenn die Theaterangelegenheiten den oben näher bezeichneten Verlauf genommen haben, eben so wenig, als in der Nichtbetheiligung der Behörden die letzte Ursache zu suchen ist. In erster Linie sind die Theaterdirectionen selbst ver-

antwortlich zu machen, so sehr diese auch bestrebt sein mögen, den Tadel von sich abzuwälzen. Die Theaterdirectionen selbst müssen als die Urheber des Verfalls bezeichnet werden, weil dieselben in der übergroßen Mehrzahl der Fälle ihre Aufgabe nicht richtig zu erfassen verstanden haben und auch gegenwärtig noch nicht verstehen. Ist dies anerkannt, dann freilich kann man auch sofort das Zugeständniß machen, daß fast Alles, was der Hr. Vf. vorbringt, wenigstens in seinen Grundzügen, richtig und sehr beachtenswerth ist, daß es nothwendiger Weise seine Erledigung ebenfalls finden muß, wenn schon nicht ohne Das, was ich sogleich näher bezeichnen werde, und unabhängig und getrennt von diesem; man kann noch weiter gehen und beipflichten, wenn gesagt wird, daß Das, was ich nachstehend entwickeln werde, allein ebenfalls nicht Abhilfe bringen kann, wenn nicht zugleich auch die Vorschläge des Hrn. Vfs. in Angriff genommen werden.

Ich kann natürlich hier nur ganz im Allgemeinen sprechen. Die jedesmaligen Localverhältnisse machen stets Modificationen nothwendig, auf die hier nicht Rücksicht genommen werden kann. In der Hauptsache habe ich eine Bühne wie die Leipziger und Verhältnisse, wie die unserigen im Auge.

In erster Reihe muß das Ausgezeichnetste einer Zeit zur Darstellung gelangen, im Schauspiel, in der Oper, all überall in öffentlichen künstlerischen Productionen, in unseren Concerten folglich ganz in derselben Weise. Nicht das nützt Etwas, nicht das heißt die Production fördern, wenn man zahllose Mittelmäßigkeiten vorführt, wie das in Leipzig z. B. in den letzten Jahren immer überwiegend der Fall gewesen ist; nur Das, was den Fortschritt bezeichnet, was als Träger der weitergehenden Entwicklung zu betrachten ist, kann ausgewählt werden, wenn von entsprechender Verwirklichung jenes Grundsatzes die Rede sein soll. In Deutschland geht jede Reform von der Intelligenz aus, und so unscheinbar, so gering an äußerer Macht auch eine Bewegung in ihrem Anfange erscheinen mag, so ist sie, unterstützt durch die Einsichtsvollsten der Nation, doch schließlich Dasjenige, was auch den Erfolg in weiteren Kreisen für sich hat. Die Kunstinstitute müssen deshalb nothwendig auf der Höhe der Intelligenz jeder Epoche stehen, und nur weil das von den meisten in Deutschland nicht zu sagen ist, haben wir den gegenwärtigen Verfall zu beklagen. Nur auf diesem Wege ist eine Stütze, nur dadurch ein moralischer Halt zu gewinnen, nur

dadurch kann es gelingen, die auseinander gehenden Geschmacksrichtungen des großen Publicums auf einen festen Punkt wieder zu concentriren. Die meisten Bühnen aber haben die Intelligenz der Nation nicht für, sondern gegen sich, weil sie gar zu sehr zurückgeblieben sind. Solche Grundsätze sind also zunächst zu vertreten, mögen dieselben anfangs auch nur die kleinste Minorität von Freunden und Belennern für sich haben.

Betrachten wir dagegen die Thätigkeit des Leipziger Theaters beispielsweise. Wo sollen die Productionen im Fache der Oper, deren Mangel der Hr. Vf. beklagt, herkommen, wenn man sie nicht aufführt, wenn man nicht auszuwählen versteht, wenn man Talentloses, was niemals eine Zukunft hat, unterstützt und das wirklich Berechtigte ignorirt, irreführt durch böswilliges oder einsichtsloses Zeitungsgezwätz? Die besten Leistungen der letzten Jahre im Fache der Oper hat das Leipziger Theater nicht aufgeführt. Ich spreche hier nicht vom „Kienzi“ und „Fliegendem Holländer“ und „Benvenuto Cellini“, Werke, für die man geeignete Kräfte heranzuziehen suchen müßte, wenn man sie momentan nicht besetzen kann. Ich spreche nicht von diesen, weil die Aufnahme derselben ins Repertoire eigentlich selbstverständlich ist. Aber ich erinnere beispielsweise an Opern, wie die von Sobolewski, Raff, Cornelius, Lassen, Rubinstein. Nach Allem, was ich darüber vernommen, sind dieselben von erhöhter Bedeutung. Nur allein Lassen's Werk kenne ich und kann versichern, daß dies allein die meisten Opernновitäten von deutschen Tonsetzern, welche das Leipziger Theater gebracht hat, an Werth aufwiegt. Und wie bald würden diese Künstler erlangen, was ihren Werken zur Zeit noch fehlt, wenn sie Erfahrungen machen könnten durch Vorführung derselben an größeren Orten. So hätte auch Schumann's „Manfred“ längst dem Repertoire einverleibt werden müssen.

Freilich, um eine solche Auswahl zu treffen, muß man frei sein von Vorurtheilen, man darf sich nicht irre machen lassen durch das Gezwätz unberufener Schreier, man muß sich auch die Dinge an Ort und Stelle selbst ansehen —, für den Fall, daß man Ernst machen will mit dem ausgesprochenen Grundsatz und denselben nicht bloß als Aushängeschild benutzen. Und wenn die Autoren ihre Werke nicht selbst einsenden, muß man so zuvorkommend sein, dieselben zur Ansicht zu verlangen.

Bei weitem befriedigender als in der Oper war die Thätigkeit des Leipziger Theaters im Fache des Schauspiels zu nennen. Aber auch hier hat man eine große Menge von Mittelmäßigkeiten (die freilich der Hr. Vf. zu den guten Werken zählt) zur Aufführung gebracht, während Heibel seit Jahren ganz vom Repertoire verschwunden ist. Jene Mittelmäßigkeiten sind allerdings auch zu beachten, aber nur dann, wenn man das Ausgezeichnete bereits vertreten hat. Mit denselben allein ist keinem Menschen Etwas gebient; sie befriedigen die Intelligenz nicht und die Menge nimmt ebenfalls kein Interesse daran. Das ist es, was fortwährend verkannt wird.

Man wendet ein — und ich bin auf diese Entgegnung gefaßt — daß in früherer Zeit ausgezeichnete Männer jenes Ideal zu verwirklichen versucht haben und niemals damit durchgedrungen sind; man erwidert, daß damit, selbst im Falle eines theoretischen Erfolges, keine Einnahmen, auf die wenigstens Kunstanstalten ohne Subvention angewiesen sind, erzielt werden können; man fragt mit scheinbarem Recht, was mit alledem selbst bei Hoftheatern erreicht werden könne, wenn nicht einmal die Vertreter solcher Grundsätze durch ihre Be-

theiligung, durch erhöhten Theaterbesuch, die Durchführung derselben unterstützen und das Haus leer bleibt?

Die Antwort hierauf ist nicht in wenige Worte zu fassen; ich schicke mich an, dieselbe in etwas ausführlicherer Weise zu geben.

Der Fehler jener ausgezeichneten Männer lag darin, daß sie das Ideal allein durchsetzen, daß sie dem Geschmack der großen Menge fast gar keine Concessionen machen wollten, daß damals noch Idealismus und kaufmännische Speculation, praktische Geschäftskentniß, sich als Extreme gegenüberstanden und ausschlossen, während es als die Aufgabe unserer Zeit erscheint, mit dem Streben nach dem höchsten Ideal zugleich das ausgebildetste praktische Geschick zu vereinigen.

Man muß ferner von Haus aus darüber klar sein, daß unmittelbar mit solchen Bestrebungen kein Geld verdient werden kann. Das Bedeutenende ist nur selten dazu angethan, mit ihm große Einnahmen zu erzielen. Aber mittelbar bringt die Befolgung solcher Grundsätze selbst materielle Resultate; man übersieht jedoch zur Zeit noch gänzlich die Tragweite derselben. Baut man allein auf das Gefallen der großen Menge, so hat man auf Sand gebaut. Die moralische Unterstützung der Intelligenz ist es allein, welche auf die Dauer auch die pecuniäre der Menge nach sich zieht. Wird durch Erstere eine Kunstanstalt nicht gestützt und getragen, so sinkt selbst das bei der großen Menge alsbald in Nichtachtung, was ihr kurz vorher noch gefallen hatte; und so geht es dann von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in einer Weise bergab, daß man schließlich bei der Meinung ankommt, daß nur noch Vereiterkünste im Theater das Publicum anzuloden im Stande sein würden. Hält man dagegen den höchsten Gesichtspunct fest im Auge und trägt ihm zuerst Rechnung, so kann man alsdann herabsteigen und Concessionen machen, der großen Menge zu Zeiten, ja überwiegend geben, was sie wünscht. Der Director kann Dinge bringen, mit denen er Geld macht. Die moralische Stellung der Anstalt ist gesichert und dadurch dem Einfluß des Verderblichen ein kräftiger Damm entgegengestellt. Nur wenn man Das vertritt, was die edelsten Keime einer Epoche enthält, hat man zugleich die Macht und den äußeren Einfluß in den Händen und beherrscht die Situation. Das Unglück unserer Bühnenleitungen ist die Halbheit. Sie wollen etwas Besseres geben, wagen aber nicht, mit Entschiedenheit nach dem Höchsten zu greifen und bringen dadurch auch das Gute in Mißcredit.

Ich muß es endlich als grundverkehrt bezeichnen, wenn man ausgezeichnete Werke, denen Freunde und Anhänger mehr oder weniger noch gänzlich fehlen, ohne weitere Vorbereitung und ohne denselben im Publicum vorher einen Boden zu schaffen, hinstellt, und wenn das Haus leer bleibt, dann zu dem kleinmüthigen Resultat gelangt: da sieht man ja, wie das verehrungswürdige Publicum sich gerirt, wie es das Gute nicht fallen läßt und das Schlechte protegirt! so daß man zuletzt mit scheinbarem Recht die Frage aufwerfen kann, ob es sich unter solchen Umständen überhaupt noch der Mühe lohne, für das Ideal Etwas zu thun? Der Director eines Kunstinstituts, eines Theaters, welches höhere Aufgaben sich stellen will, muß ein Haus machen, nicht ein pomphaft aufgestuftes, kostspieliges; aber er muß einen Mittelpunkt darbieten für die besseren Kunstfreunde einer Stadt, er muß für diese zu sprechen sein. Ein Theaterdirector darf sich nicht absperrern, nicht bloß in der Expedition erscheinen, und von Geschäften gedrängt,

auf Minuten zugänglich sein. Er muß sich mit der Intelligenz der Stadt in Verbindung setzen, mit allen Denen, die im Stande sind, seinen Bestrebungen die erforderliche moralische Garantie zu gewähren. Hierin liegt zugleich, daß es sich nicht darum handelt, Schwärmer und Bummeler abzufüttern. Die Hauptsache muß ihm sein; Vertreter seiner Principien zu gewinnen, in Einheit zu handeln mit Denen, welche, obschon still und geräuschlos, demohngeachtet Diejenigen sind, welche den Kunstgeschmack einer Stadt stützen und tragen.

Das bis jetzt Gesagte führt mich darauf, nun noch eine zweite, gleich wichtige Seite in Berücksichtigung zu ziehen. Es ist die der rein praktischen, geschäftlichen Thätigkeit, der kaufmännischen Speculation. Wenn bis jetzt als Hauptmangel bezeichnet werden mußte, daß das wirkliche Ideal nirgends eine entsprechende Stätte findet, so führt uns die oben gegebene Auseinandersetzung nun darauf hin, daß nach dieser andern Seite gleichfalls eben so viel zu wünschen übrig bleibt. Ich behaupte, daß unsere Kunstanstalten im rein Geschäftsmäßigen, im Verkehr mit dem Publicum eben so sehr zurückgeblieben sind, und im Vergleich zu anderen gewerblichen Etablissements unserer Zeit noch nicht gelernt haben, der Menge die Benutzung nahe zu legen und möglichst bequem zu machen. Ich müßte ein Buch schreiben, wie der Hr. Vf., wenn ich dieses Thema erschöpfen wollte. Einige Beispiele mögen genügen.

Eine wesentliche Bedingung erhöhten Theaterbesuches ist die Vorausbekanntmachung des Repertoires, wenn auch nur auf ein paar Tage, und möglichst pünktliche Einhaltung desselben. Geschieht dies nicht, so hat man in der Regel schon über den Abend disponirt, bevor man nur erfährt, was im Theater gegeben wird.

Liegt das Theater, wie bei uns in Leipzig, an einer Seite der Stadt, so ist es für Die, welche an der anderen wohnen, im höchsten Grade unbequem, am Tage der Aufführung erst noch nach Billets zu schiden. Warum wird nicht ein Billetverkauf-Bureau in der Mitte der Stadt errichtet und warum beschränkt man noch dazu den Verkauf auf wenige unbequeme Stunden?

Bei der Frage nach einem Theaterneubau in Leipzig wurde natürlich auch die Größe der Zuschauerräume vielfach einer Erörterung unterworfen. Kluge Leute meinten, daß das gegenwärtige kleine Haus nicht immer ausreichend gefüllt sei, und bezweifelten in Folge davon die Nothwendigkeit einer wesentlichen Vergrößerung. Bei der ersten deutschen Eisenbahn, der Leipzig-Dresdner, glaubte man auch, daß das Unternehmen nicht rentiren werde, und die Actien waren in Folge davon im Anfang für einen Spottpreis zu haben. Man wußte nicht, daß die Erleichterung des Fortkommens, die Sicherheit, mit der man darauf rechnen kann, die Lust zum Reisen weckt und schnelle Entschlüsse hervorruft. So auch beim Besuch des Theaters. Wenn Vorstellungen, bei denen man einen erhöhten Besuch voraussetzen sollte, wider Erwarten ein mäßig besetztes Haus zeigen, so liegt der Grund hauptsächlich in der Befürchtung des Publicums, keine Plätze zu finden. Man mag sich nicht erst einen halben Abend durch einen vergeblichen Gang nach dem Theater verderben; oftmals auch hat man nicht Zeit und Lust, sich vorher einen Platz zu sichern. Ist dagegen die Gewähr gegeben, daß in der größeren Mehrzahl der Fälle auf Plätze mit ziemlicher Gewißheit zu rechnen ist, so wird auch der Besuch sich steigern.

Lenken wir unsere Blicke auf ein anderes Gebiet, das des praktischen Kunstlebens.

Der Hr. Vf. beklagt den Mangel an guten Sängern und Sängerinnen, und bezeichnet vollkommen wahr und treffend die meisten der vorhandenen Gebrechen. Eine Seite aber beachtet er nicht, und das ist gerade die Hauptsache. Sehr oft sind mir junge Leute vorgekommen mit trefflichen Stimmmitteln und dem guten Willen, Etwas zu lernen, aber sie besaßen nicht die pecuniären Mittel zu existiren, geschweige denn langjährige Studien zu machen. Einige prachtvolle Stimmen sogar habe ich kennen gelernt, die aus dieser Ursache zu Grunde gegangen sind. Wie leicht wäre es nun, hierin eine Aenderung zu bewirken, wenn die Direction das Studium eine Zeit lang unterstützen, wenn sie es später — eine eben so große Hauptsache — auch auf die Weise erleichtern wollte, daß Anfänger zunächst noch geschoht werden, d. h. nicht Alles durcheinander zum Singen erhalten? Und wenn das die pecuniären Kräfte eines Instituts übersteigen sollte, wie leicht wäre es, wenn verschiedene derselben, statt sich neidisch und mißgünstig anzusehen, lieber gegenseitig unterstützen wollten, um durch gemeinschaftliche Kräfte zu erreichen, was einem allein zu schwer ist. Auf diese Weise z. B. wäre auch dem kläglichen Mangel einer Harfe im Leipziger Orchester abzuhelfen. Das würde dann wirklich ernstgemeinte, von Egoismus freie Kunstförderung sein, nicht bloß eine auf die Etiquette geheftete.

Aus Vorstehendem ergibt sich für uns als Resultat, daß man nach beiden Seiten hin, der des Idealismus sowol als des Realismus, nicht genug gethan hat, um den veränderten Bedingungen der Zeit zu entsprechen. Zugleich haben wir auf diese Weise den Standpunct zur Würdigung der Reformvorschläge des Hrn. Vfs. im zweiten Abschnitt seiner Schrift gewonnen. Wenden wir uns demnach schließlich zur Betrachtung dieser Letzteren.

Zuvor möge auch hier, zum Zwecke eines besseren Verständnisses, ein etwas ausführlicheres Referat eine Stelle finden.

In seinen Vorschlägen zu einer gründlichen Reform des deutschen Theaters kommt der Hr. Vf. zunächst noch ein Mal auf die Unthätigkeit der Behörden zurück, weil er darin die Hauptursache des allgemeinen Verfalls der dramatischen Kunst erblickt.

Das Erste, was geschehen muß, um eine wirkliche Reform des deutschen Theaters durchzusetzen, ist, daß die Staatsregierungen die Schaubühne als eine öffentliche Anstalt zur Bildung und Veredelung des Volkes anerkennen (S. 95) und sie gleich anderen Kunst- und Bildungsanstalten unter das Ministerium des Innern eines jeden betreffenden Landes stellen. Concessionen zu sogenannten Saisontheatern und Wanderbühnen dürfen künftig nicht mehr erteilt werden (S. 97), es ist vielmehr das betreffende Land in Theater-districte einzutheilen, wie Solches schon vor einigen Jahren durch den deutschen Bühnenverein in kurzen Umrissen vorgeschlagen worden ist, wobei natürlich die Hofbühnen nicht in Betracht kommen. Den bisherigen Theaterunternehmern aber, welche in kleinen Landstädten Vorstellungen geben, sind die Concessionen zu entziehen.

Mit größter Gewissenhaftigkeit und jedenfalls unter Hinzuziehung von Sachverständigen müssen die Staats- und städtischen Behörden bei der Wahl der Bühnenvorstände verfahren (S. 105). Nur nach Seite der Intelligenz und des Charakters vollkommen entsprechenden Männern darf ein so wichtiges Amt anvertraut werden.

Weiter sind die Repertoires der betreffenden Bühnen einer strengen und sachgemäßen Prüfung zu unterziehen (S. 107).

Einer ganz besonders strengen Controle sind die Repertoires der Vorstadttheater zu unterwerfen.

Ein für alle deutschen Bühnen geltendes Theatergesetz muß von den Staatsregierungen gegeben werden (S. 111).

Hand in Hand mit diesen Reformen der Kunst- und Theaterzustände muß jedoch auch eine planmäßige Heranbildung und künstlerische Erziehung der jungen Darsteller und Sänger gehen (S. 112). Dazu bedarf es wohlorganisierter Bildungsanstalten, theatralischer Conservatorien, die von den Regierungen selbst ins Leben gerufen werden müssen und unter die Aufsicht eines Ministers zu stellen sind. Drei solcher Anstalten würden für ganz Deutschland ausreichen, und die Geldmittel wären aufzubringen durch Beiträge der Bühnenvorstände und durch Unterrichtshonorare, während der Staat die äußere Einrichtung, die Beschaffung der Localitäten zu übernehmen hätte. Es müßte in Zukunft zum Gesetz gemacht werden, daß jeder Schauspieler und Sänger, jede Schauspielerin und Sängerin, die an einem deutschen Theater Engagement finden wollen, den gesetzlich vorgeschriebenen Cursus bei einem theatralischen Conservatorium absolviert habe. Der Hr. Vf. giebt detaillirtere Vorschriften und entwirft Lectiionspläne (S. 122). Auch eine Anzahl von Freistellen wäre zu errichten.

Mit diesen Anstalten ferner müßte als Unterabtheilung eine Chorgesangsschule verbunden werden (S. 124), eben so eine Ballettschule, in welcher Solotänzer und Tänzerinnen auszubilden wären.

Der Hr. Vf. kommt nun auf die Besetzung der Lehrerstellen (S. 128) und erblickt in der Wahl wirklich befähigter Persönlichkeiten eine der wichtigsten Aufgaben der vorgesetzten Behörden. Die Anzahl unfähiger Privatlehrer wird mit Recht als einer der größten Uebelstände bezeichnet. Aus diesem Grunde müssen die Behörden sehr erfahrene und unparteiische Männer zu Rathe ziehen und dafür Sorge tragen, daß nur dem wirklichen Talent Berücksichtigung zu Theil wird.

Die Theateragenturen müssen ebenfalls einer Controle unterworfen werden, und der zu ertheilenden Erlaubniß hat eine sorgfältige Erwägung und Prüfung der Verhältnisse voran zu gehen. Hierzu kommt, daß bei geordneten Bühnenzuständen sich das Geschäft der Theateragenten außerordentlich vereinfachen und die Thätigkeit derselben vermindern wird (S. 133). Damit dürfte zugleich die Zahl der gegenwärtig ganz Deutschland überschwemmenden Theaterblätter sich von selbst verringern.

Es kann nicht ausbleiben, daß alles Dies einen heilsamen Einfluß auf die Production üben muß. Auch die Reclame und die Claque, die Vorbeertränze und die Blumenbouquets werden sich mit der Zeit überleben und bei einer in der angegebenen Weise vorzunehmenden Reorganisation der Theaterzustände verschwinden.

Zum Schluß dieses Abschnitts macht der Hr. Vf. unter Voraussetzung, daß die bezeichnete Organisation ins Werk gesetzt worden sei, den Vorschlag zur Errichtung einer allgemeinen deutschen Theaterpensionsanstalt (S. 137), und theilt, ohne ein vollständig ausgearbeitetes Statut zu entwerfen, die wichtigsten seiner Ideen darüber mit.

Uebersichten wir diesen Plan, so ist zunächst anzuerkennen, daß das Meiste darin in hohem Grade wünschenswerth erscheint, daß es Pflicht aller Betheiligten genannt werden muß, auf die Verwirklichung desselben hinarbeiten. Einiges Unzulängliche, Irrthümliche darin, was Einzelheiten betrifft, ist unwesentlich und läßt sich leicht beseitigen. Ich habe Derar-

tiges aus dem ersten Abschnitt gar nicht erwähnt und berühre dasselbe auch hier nur im Vorübergehen. Dahin gehört ein gewisser Radicalismus, der sich in dem Wunsche zu erkennen giebt, den Directoren der Wanderbühnen ohne Weiteres die Concession zu entziehen, den Privatlehrern die Erwerbsquellen abzuschneiden u. s. w. Das Alles kann doch nur durch allmähliche Umbildung der Verhältnisse geschehen. Wichtiger ist, was gegen die entworfenen Lectiionspläne zu erinnern wäre. Der Lehrcursus selbst ist pedantisch gezeichnet und Einzelnes bedarf der Berichtigung. So ist z. B. die Forderung, die an Sänger und Sängerinnen bezüglich des Clavierspiels gestellt wird, eine viel zu hoch gegriffene. Auch ist in dem ganzen Plane nicht berücksichtigt, daß die vorgeschlagene Menge der Unterrichtsgegenstände die zu erreichende Vollendung in der Hauptsache wesentlich erschwert. Sängerinnen namentlich müssen mehr als man gemeinhin glaubt, gespart, dürfen nicht mit anderen Dingen zu sehr überbürdet werden. Gerade die Vernachlässigung dieses sehr wichtigen Umstandes ist ein wesentlicher Grund mehr zur Erklärung der gegenwärtig so ungenügenden Gesangsleistungen, zur Erklärung namentlich der Erscheinung, daß aus den musikalischen Conservatorien verhältnißmäßig so wenig Sänger und Sängerinnen hervorgehen und durch Privatunterricht nach dieser Seite hin noch immer viel mehr gewirkt wird. — Gut gemeint ferner ist, was über die Prüfung der Lehrer gesagt wird, dürfte aber unter den gegenwärtigen Verhältnissen praktisch kaum ausführbar sein, abgesehen davon, daß man einen Lehrer eigentlich nur aus den Erfolgen beurtheilen kann, die er bei seinen Schülern erzielt u. s. w. Es sind dies Details, die zur Sprache zu bringen und zu berücksichtigen an der Zeit sein dürfte, wenn die Feststellung der Hauptsache erst erfolgt ist.

Diese selbst ist folgende:

1) Bei der Aufstellung des Etats ist wesentlich Rücksicht genommen auf die durch Unterrichtshonorare zu erzielenden Einnahmen. Ich habe jedoch schon bei Besprechung des ersten Abschnittes erwähnt, daß ein Haupthinderniß zu besserer Ausbildung der jungen Leute in dem Mangel pecuniärer Mittel liegt. Mit einigen Freistellen ist Nichts gethan. Es muß die Möglichkeit geboten sein, daß gute Stimmen ihre Ausbildung finden können auch ohne alle Geldmittel. Gegenwärtig kommt noch hinzu, daß jene Freistellen immer nur für Inländer existiren, so daß für alle diejenigen, welche Staaten ohne Conservatorien angehören, oder solchen, in denen diese nur Privatanstalten sind, gar nicht gesorgt ist.

2) Der Vorschlag, daß Alle, welche angestellt sein wollen, einen Cursus an einer der zu errichtenden Bildungsanstalten durchgemacht haben müssen, ist der entscheidendste Pöppel, ja geradezu verwerflich, und man könnte nur ganz gemüthlich die Kunst für alle Zeiten einsargen, wenn etwas Derartiges zur Ausführung kommen sollte. Mir wäre die schauderhafteste gegenwärtige Wirthschaft lieber, als solche Organisation. Und dabei ein solcher Innungszwang in einer Zeit, wo überall die Bande gelockert werden, wo überall Gewerbefreiheit den Verkehr unendlich erleichtert!

Ich komme 3) auf Das zurück, was sich uns schon bei der Betrachtung des ersten Abschnittes als Hauptergebniß feststellte, den Umstand nämlich, daß der Hr. Vf. seine Blicke zu sehr auf allerdings auch sehr zu berücksichtigende Außendinge lenkt, dabei jedoch zu wenig in Betracht zieht, daß unsere Theaterverwaltungen zunächst vor eigener Thüre stehen müssen, daß Alles, was er als nothwendig bezeichnet, nur erst seine wahre Erfüllung, seine wahre Bedeutung erhält, wenn in der Büh-

nenleitung selbst ein neuer höherer Geist waltet und zur Herrschaft gelangt ist. Dasselbe gilt von seinen Organisationsplänen, und hier ist es, wo der bezeichnete Mangel noch deutlicher in die Augen springt. So gut, so wünschenswerth, mit Modificationen im Einzelnen, Alles ist, was er vorschlägt, so ist das doch nicht mehr, als die nothwendige Unterlage, ausreichend, einen schlechten Naturalismus abzuhalten, nicht aber im Stande, den belebenden schöpferischen Geist zu ersetzen. Allerdings bedürfen auch die Kunst und die ihr gewidmeten Anstalten der äußeren Anerkennung, der Sanctionirung durch den Staat, und darauf ist auch thunlichst hinzuwirken. Mehr aber als nur eine äußere Gleichstellung der Kunst mit den übrigen höchsten Sphären des Daseins kann dadurch nicht erlangt werden. Wo es sich um geistige Leistungen handelt, muß Jeder vor allen Dingen sich selbst zu helfen wissen, denn die beste Achtung ist die, die sich auf wirkliches Verdienst gründet; eine von außen vermittelte soll nur hinzukommen, um die nothwendige reale Grundlage abzugeben. Der Geist, der die Anstalten beseelt, muß ihnen Bedeutung verleihen. Vermögen dieselben sich nicht selbst die wünschenswerthe moralische Geltung zu erringen, so vermag auch der Staat nie und nimmermehr, ihnen das Fehlende zu gewähren. So enthalten die Vorschläge des Hrn. Vfs. in der Hauptsache das Richtige, aber sie sind weiter Nichts, als die nothwendige Unterlage, das äußere Gerüst. Ist in den Kunstanstalten nicht die wirkliche Intelligenz einer Zeit vertreten, so ist die äußere Organisation bloß ein klapperbürrer Mechanismus, das ausgesprochenste Alexandrinerthum.

Man ersieht aus dem Gesagten, um was es sich handelt. So viel Vorschläge auch bereits gemacht worden sind, so haben die meisten davon doch noch nicht die nöthige Reife erlangt. Man hat sich noch nicht zu jener universellen Höhe der Anschauung erhoben, welche in den Stand setzt, die Fragen allseitig zu lösen, über die Vergangenheit hinauszugehen und mit Bewahrung alles Guten derselben ein neues, größeres Gebäude an die Stelle zu setzen. Und weil eben zur Zeit noch die nöthige Reife der Einsicht fehlt, weil wir es überall nur mit Einseitigkeiten zu thun haben, bei denen Jeder sofort das Gefühl hat, daß sie allein nicht ausreichen, daß man bei ihrer Verwirklichung ebenso viel verlieren als gewinnen würde, ist noch nicht Hand ans Werk gelegt worden. Es fürchtet sich Jeder, in ein Gebiet voreilig und mit unberufener Hand einzugreifen, welches noch nicht zur vollständigen Beherrschung vorliegt.

Soll die Frage erschöpfend gelöst werden, so sind drei Seiten ins Auge zu fassen. Die erste ist diejenige, welche ich vor Kurzem in meinem Aufsatz „Der Staat und die Kunst“ zur Sprache gebracht habe: Entsprechende Vertretung der Kunst bei dem ausnehmenden Theile des Volkes, entsprechende Vorbildung dafür in den Schulen. Diese Seite gelangt in der Darstellung unseres Vfs. gar nicht zur Behandlung. Das

Zweite ist staatliche Organisation der Kunstangelegenheiten, wie dieselbe in dem vorliegenden Werke vorgeschlagen wird, selbstverständlich mit den bereits ange deuteten Modificationen. Endlich das Dritte: richtige Erkenntniß der Aufgabe, richtige Einsicht von Seiten der Directoren von Kunstanstalten, Theatern, Concerten, Conservatorien, Akademien für bildende Kunst u. s. w. in das Wesen derselben. Nur wer das Beste einer Zeit zu erkennen, die frischen, lebendigen, eine Zukunft verheißenden Reime vorurtheilsfrei aufzufinden und dieselben ohne Sonderinteressen, ohne Egoismus, ohne persönliche Gehässigkeit und daraus entspringende Exklusivität zu pflegen versteht, ist im Stande, einer Kunstanstalt jetzt noch Leben einzuhauchen.

Trachtet am ersten nach dem höchsten Ideal, ist hier der Wahlspruch, haltet daran fest mit eiserner Energie, aber nicht mit falsch verstandener idealistischer Schnulenhaftigkeit, wie es in früheren Zeiten geschah, sondern zugleich mit größter weltmännischer Geschäftsroutine, und das Andere wird euch dann von selbst zufallen. Oder ist es nicht ein großartiges, erhebendes Schauspiel, welches wir erlebt haben, als wir sahen, daß Wagner's Schöpfungen, trotz der ungeheuren Opposition, die siegreichste Geltung erlangten und Wurzel faßten im Herzen der Nation und ein Beweis für die ewig siegreiche Macht des Geistes und der Wahrheit? Es ist Halbheit, das Neue begünstigen zu wollen und doch nur das Gewöhnliche, das Naheliegende zu wählen und vor den großen und schwierigen Aufgaben zurückzuschrecken; es ist grauenvolle Selbsttäuschung, endend mit einem vollständigen Geistesbanquerott, das Gute fördern zu wollen, indem man das Alte conservirt und exclusiv sich gegen die Größen der Zeit verhält. Haben doch selbst diejenigen, die sich zu solchem Grundsatz bekennen, das dunkle Gefühl, daß das lebendig Fortzeugende, schöpferisch Gestaltende, neu Befruchtende ihren Kunstanstalten fehlt, daß sie nur die Hülle aufrecht erhalten, aus der der Geist entflohen, auch wenn momentan noch der Erfolg bei der Menge scheinbar für sie spricht. Weil man den Glauben an sich selbst, an die Macht des Ideals verloren hat, weil man in sich selbst haltlos und unsicher geworden ist und nicht mehr weiß, was man thun soll, bringt auch die Menge keinen Glauben mehr in das Theater und in die Concertsäle. Dient man dem fortschreitenden Geist der Geschichte, so werden die besten Kräfte solche Bestrebungen stützen, und es können sich abermals jene schönen Zeiten erneuern, wie im vorigen Jahrhundert zur Zeit des Aufschwunges unserer Literatur und Kunst. Nur darf man dabei nicht vergessen, was ich schon oben betonte, daß jetzt dem idealen Streben eine zur Virtuosität entwickelte Geschäftsroutine sich beigesellen muß, wenn man mit dem modernen Publicum verkehren will.

Im dritten Abschnitt giebt der Hr. Vf. Vorschläge für Theaterdirectoren. Da diese mehr für Fachleute bestimmt sind und das allgemeine Interesse weniger berühren, so sei auch hier auf ein näheres Eingehen verzichtet.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. In Hrn. D. Popper aus Prag lernten wir in diesen Tagen einen ausgezeichneten Violoncellisten kennen. Derselbe spielte

in einer Abendunterhaltung des Conservatoriums. Wir hörten ihn privatim in einem Concert von Holtermann und dem Schumann'schen Violoncellconcert. Seine Technik ist vortrefflich. Dabei besitzt er eine seltene Größe und Fülle des Tones. Sein Vortrag zeigt jene

ungewöhnliche Vereinigung von ächter Empfindung, verbunden mit geistigem Durchdringen und bewusstem Beherrschen des Stoffes wodurch derselbe ein eigenartiges individuelles Gepräge erhält und Frn. Popper als einen im besten Sinne modernen Künstler kennzeichnet.

Weimar. Bei der diesjährigen Prüfung des hiesigen Seminars hatten wir Gelegenheit, der musikalischen Section beizuwohnen. Die Leistungen im Gesange unter Musik-Dir. Montag's Leitung waren in jeder Weise gelungen, namentlich befriedigte uns Liszt's Festgesang für deutsche Lehrer mit dem schönen Texte von Fallersleben. Besondere Anerkennung verdienten namentlich auch die Leistungen im Violinspiel. Die Oberclasse gedachter Anstalt executirte unter Kammermusik-Walbrüll's Leitung schwierige Duos von D. Alard, Op. 27, die 2. Abtheilung Duette von Schön, Op. 6, und die dritte Classe Duette von Vioti, Op. 9, in sehr anerkennenswerther Weise. Während in den beiden ersten Disciplinen sehr bemerkenswerthe Fortschritte sich zeigten, konnten wir beim Orgelspiel und bei dem Unterricht in der musikalischen Theorie nichts Besonderes wahrnehmen. Unter gewissen Umständen dürften früher oder später die Ideen, welche in dem Aufsatz: „Der Staat und die Kunst“ in d. Bl. dargelegt wurden, entschiedene Vertretung finden.

A. W. G.

Carlsruhe. Frä. Emilie Senast, welche bekanntlich während der letzten Jahre ihr Domicil in Eßln hatte und von hier aus theils Kunstreisen (in der vergangenen Saison u. A. nach Holland) unternahm, theils dort in den Gärtnich-Concerten mitwirkte, hat Eßln verlassen und befindet sich gegenwärtig hier. Nachdem sie mehrere Male bei Hofe gesungen und die zuvorkommendste Ausnahme gefunden hatte, machte sie auf Veranlassung Ed. Devrient's auf unserer Hofbühne ihren ersten theatralischen Versuch. Sie trat zuerst als Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla“ und sodann als Gräfin in „Figaros Hochzeit“ auf und gefiel so, daß sie von Devrient vorläufig auf ein Jahr engagirt wurde.

Königsberg. Vor Kurzem kam Schumann's D-moll-Symphonie durch die ältere Theatercapelle mit Beifall zur Aufführung. Hr. Ad. Jensen, welcher seine Stellung bei der musikalischen Akademie aufgegeben hat, trug, im Vereine mit anderen Künstlern, wiederholt Schumann's Clavierquintett zu allgemeiner Freude vor; desgleichen erwartete sich derselbe Künstler noch ein anderes Verdienst durch Aufführung des Rubinstein'schen Quintetts für Clavier mit Blasinstrumenten.

Meiningen. Am Ostermontag fand im hiesigen Theater ein Concert statt, welches, unter der Leitung des Concert-M. Carl Müller, folgende Orchesterwerke brachte: „Die Ideale“ von Fr. Liszt, Sommernachtsstraum-Duette und achte Symphonie von Beethoven. Das geniale Liszt'sche Werk, das hier zur erstmaligen Aufführung gelangte, erregte die größte Theilnahme. Die beiden Solopiecen (Quadenarie und Variationen von Servais) verstießen zu sehr gegen den guten Geschmack, als daß sie hätten Interesse erregen können. — Am 24. April gaben die Gebr. Müller eine Quartettsoirée, deren Programm Quartette von Carl Schubert, A. Rubinstein (E-moll) und Beethoven (Op. 74) brachte. Die Aufführung war die gewohnte ausgezeichnete und fand bei dem zahlreichen Publicum dankbare Anerkennung.

Glücksstadt. Ich habe wieder die erfreuliche Aufgabe, über die Prüfungssoirée zu berichten, welche Frä. Lina Ramann am 7. d. veranstaltet hatte. Wo sich, wie in unserem Städtchen, ein großer Theil des musikalischen Lebens an eine Anstalt, wie das Ramann'sche Musikinstitut, anlehnt, da gewinnen solche Aufführungen immer eine hervorragende Bedeutung. In der That bot die zweite Abtheilung des Programms an Inhalt und Ausführung wirkliche Genüsse, während die erste Abtheilung allerdings nur comparative Bedeutung gegenüber den früheren Prüfungen beanspruchen durfte und sollte. Die gewohnte Präcision der Vorträge, die große Sicherheit des Spiels, das energische Erfassen des Wesentlichen, trat auch dies Mal in trefflicher Weise hervor; die kleinen Schillerinnen machten ihrer Directrice alle Ehre. Aus der zweiten Abtheilung hebe ich die Overture zu „König Stephan“ im achthändigen Arrangement und den Liszt'schen „Orpheus“ für zwei Claviere zu vier Händen hervor. Nachdem Frä. Ramann wiederholt, etwa drei Male, den „Orpheus“ dem Publicum vorgeführt hat, ist ihr die Genugthuung geworden, eine ganze Reihe von Verehrern diesem köstlichen Tonwerk gewonnen zu haben.

Breslau. Unter der Regide des Dr. Damrosch ist, wie in d. Bl. bereits mehrfach erwähnt wurde, zu Anfang dieses Jahres in Breslau ein neues musikalisches Institut, das sich den Namen „Breslauer Orchesterverein“ beilegte, ins Leben gerufen worden. Der Bestand dieses neuen Unternehmens wurde gleich Anfangs durch eine

zahlreiche Actientheilnahme, so wie durch eine entsprechende Anzahl kunstbegeisterter Männer, die sich aus der Mitte jener Actientheilnehmer zu einem Comité constituirten, garantirt. Seit dem 27. Januar, wo der junge Verein das erste Mal vor die Oeffentlichkeit trat, wurden von demselben in dem neu erbauten großen Springer'schen Concertsaale vor der imposanten Anzahl von etwa 1400 Zuhörern 5 Concerte veranstaltet, und sind die Resultate derselben als überaus glänzend zu bezeichnen. Das Orchester, aus 70 Mitgliedern bestehend, enthält gute, zum Theil ganz ausgezeichnete Instrumentalkräfte, und ist die Gesamtwirkung, namentlich durch das starkbesetzte Streich-Quartett, eine selbst in so großem Raume höchst wirkungsvolle. Von Orchesterwerken wurden folgende 5 Symphonien aufgeführt: Beethoven's E-moll, F-dur, „Eroica“; Haydn's G-dur (Nr. 7) und Schumann's B-dur. Von Overturen: Mozart's „Zauberflöte“, Gade's „Michel Angelo“ (neu für hier), Gluck's „Iphigenie in Aulis“ mit Wagner's Schluß, Mendelssohn's Sommernachtsstraum, Beethoven's „Egmont“ und „Leonore“ (Nr. 3), Cherubini's „Anacreon“ und Weber's „Freischütz“. Außerdem gelangten von Orchesterwerken noch zur Aufführung: Das Vorspiel zu „Lohengrin“ und ein großer Marsch von Schubert in E-moll nach der Liszt'schen Orchesterbearbeitung. — Alle diese Compositionen kamen unter Leitung des Dr. Damrosch ganz vorzüglich und geistig belebt in schwungvoller Weise zu Gehör. Es ist dieser in so kurzer Zeit erzielte Erfolg wol ein entsprechender Beleg, welche ungewöhnliche Befähigung, Einsicht, Kunstbegeisterung und Energie dem artistischen Director dieses Vereins eigen sein müssen, und ist dem jungen Institut, bei so glänzenden Resultaten in der kurzen Wirkungszeit, ein günstiges Prognostikon für die Zukunft zu stellen. — Außer den Sängern Frau Harriers Wippen von Berlin und Frä. Laura Lessiak aus Leipzig, ließen sich in diesen Concerten von auswärtigen Künstlern hören: der Violinist Jean Becker, der Violoncellist E. Dörmann aus der k. k. Hofkapelle und Hans v. Bülow; ganz besonders mußte letzterer durch sein unvergleichliches vollendetes Clavierspiel die Versammlung zu begeistern.

Berlin. Das Opernrepertoire im Königl. Opernhause für den Monat April war folgendes: „die Nachtwandlerin“ (Frä. Artot: Amine), Fra Diavolo (Frä. Walbach vom herzogl. Hoftheater zu Dessau: Zerline, Hr. Young vom Stadttheater zu Leipzig: Fra Diavolo als Gastrolle), „das Stellbischein“ komische Oper in einem Act v. Nicolo Jonard, „Actäa das Mädchen von Corinth“, große Oper in vier Acten von J. Kobenbergh, Musik von Jean Bött, „die Stumme von Portici“ von Auber, „Tannhäuser“ von R. Wagner, „Troubadour“ von Verdi (Frä. Sulzer vom k. k. Hoftheater zu Wien: Azucena als Gastrolle, Frä. Lucca nach ihrem Urlaube: Leonore und Hr. Robinson vom Theater zu Grah in der Titelrolle als Gast, „Don Juan“ (Frä. Subanny: Zerline als Gastrolle), „Lucrezia Borgia“ mit Frä. Sulzer als: Orsino und Hr. Robinson als Herzog, „Actäa“ von J. Bött (zum ersten Male wiederholt), „Ernani“ von Verdi mit Frä. Robinson in der Titelrolle. Sowol die angeführten „Eugenotten“ als „Nurmahal“ konnten wegen Erkrankung einzelner Mitglieder nicht zur Ausführung kommen. Frä. Walbach ist noch zu wenig auf den Brettern zu Hause. Sie hat eine leidlich hübsche Stimme, mit der sie leidenschaftlich alles zu hoch intonirt. Frä. Young's hoher Tenor, der etwas Stechendes hat, konnte sich keinen Beifall ersingen. Lobend ist die Reinheit seines Gesanges und seine Spielgewandtheit anzuerkennen. Frä. Sulzer's Azucena konnte uns nicht genügen, obgleich das Sonntagspublikum sich an ihrem herausfordernden „Tonbeben“ in allen möglichen Nuancen zu ergötzen schienen. Nimmermehr durfte sie eine Nachfolgerin von Frä. de Ahna werden. Gegen solche Art zu singen, sind die Forderungen des Frä. de Ahna keinesweges zu hoch gegriffen, denn diese hat eine mächtige, sympathische Fülle in ihrer gebildeten Stimme. Frä. Robinson's bildungsfähiger Bariton fehlt noch die nöthige Kraft, die Höhe spricht gut an. Auch bei ihm ist die Intonation sehr oft zu hoch, Tonbildung und Aussprache vernachlässigt. Frä. Subanny aus Brunn zeigte in ihrer Rolle als Zerline Spielroutine, sang jedoch wenn auch tadellos rein, ohne das Publicum erquickend anzuregen. Ihre Aussprache ist grauenhaft falsch. Die Hauptvocale singt sie fast gleichbedeutend mit einigen Nebensimmlauten. So hörten wir den ganzen Abend öfters e und i statt i. Sie ist nicht ohne Talent. — Am 28. wurde die Oper „Actäa“ von J. Bött mit kleinen Aenderungen und Streichungen zum ersten Male wiederholt. In Nr. 17 d. Bl. habe ich bereits ein längeres Referat darüber gegeben. Indem ich in allen Stücken mein Urtheil nach zweimaligem Hören von Neuem bestätige, so will ich nur noch hinzufügen, daß die Rolle des Nero von Frä. Weg durch Spiel und Gesang sehr mittelmäßig durchgeführt wurde. So unnatürlich wie derselbe den Bühnenmord durch Erbschöpfung an sich begeht,

stirbt kein Mensch. Das Publicum mußte dann auch unwillkürlich bei dieser parodirten Sterbescene lachen. Ja, der ganze Nero ist in seiner Zeichnung und durch diese Durchführung ein lächerlicher Pöppel. Vom Ballet wird die Oper bald erdrückt. Die neuen Costüme und Decorationen (vom Prof. Gropius) sind mit allem denkbaren Pomp und Glanz ausgestattet und da das Ohr keine Befriedigung und keinen Genuß durch die Musik erhalten konnte, so fand wenigstens das Auge einen Reiz. Hr. Formes als Agnor war für heute auch nicht recht disponirt. Dagegen sang und spielte Frau Harriert-Wipern ihre mehr als undankbare Rolle der „Actäa“ mit seltener Meisterschaft, so daß ihre Leistungen mit mehrfachem Beifall und mehrmaligem Hervorruß ausgezeichnet wurden. Hr. Kapellmeister Taub hatte die Oper mit vieler Umsicht einstudirt. — Am 20. April fand unter Leitung des Musf.-Dir. Kadeke, der, wie man sagt nach Düsseldorf zu gehen beabsichtigt, das letzte Concert des Frauen-Vereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung im Saale der Singakademie statt. Eine Ouvertüre zu Tied's Märchen „der blonde Edbert“ von dem hiesigen Musiker Ernst Rudorff componirt, eröffnete das Concert. Man muß es dem jungen Componisten, welcher mit dem besten Erfolge seine theoretischen Studien am Leipziger Conservatorium absolvirt, zur Ehre nachsagen, daß er das Romantische, Melodische und Gemüthliche, das in diesem Märchen enthalten, nach Erfindung der Thematika, Durchführung derselben mit sinniger Instrumentation glücklich in Töne zu bringen verstanden hat. Das Hauptbestreben des vielversprechenden, talentvollen Componisten, welcher zunächst in diesem Erstlingswerke nach Mendelssohn'schen Bildern malte, wird für die Folge nun auf Eigenthümlichkeit gerichtet sein müssen, denn nur durch diese Errungenschaft kann das Vermögen des Componisten, die gewählten Motive in freier Selbstständigkeit zu bearbeiten und durchzuführen, erst zum wirksamsten Ausdruck gesteigert werden. Die Ouvertüre wurde beifällig aufgenommen. Hr. Taub spielte zum ersten Male nach seiner großen Kunstreise wie immer mit anerkannter Meisterschaft das Spohr'sche Concert in Form einer Gesangscene und die Othello-Phantasie von Ernst. Außerdem kamen zur Aufführung Rob. Schumann's „Zigeunerleben“ und Mendelssohn's „die Walpurgisnacht.“ Die Soli hatten ihre Vertretung durch Frau Leo und die H. Seyffart und Weg gefunden. Die Chöre gingen sehr gut. Das Concert von Frä. Sara Magnus konnten wir der Oper „Actäa“ wegen, nicht besuchen, hören aber, daß dieselbe Beethoven's C-moll-Concert, Weber's Concertstück, Liszt's Rigoletto Phantasie u. ganz vorzüglich und unter großem Beifall vorgetragen haben soll. — Die Hrn. Taub, Kadeke, Wierst und Bruns schlossen ihren Quartett-Cyclus am 30. April mit Haydn's Cap. XI. No. 3 p. 64, Beethoven's Op. 59 No. 1 und Op. 130 (Ric. v. Salizin gewidmet). Wir konnten nur das erste Quartett hören. Dies trugen denn die vier Künstler unter stürmischem Beifall mit seltener Ensemblewirkung vor. — Die Hitze in den Concerträumen ist jetzt bereits so überwiegend groß, daß wir aus diesem Grunde schon den Schluß dieser Concertsaison beantragen, und die Concertgeber ersuchen zu ihrem eigenen Besten von weiteren Unternehmungen abzusehen. Th. Kade.

Pest. Unter Leitung des Dir. Gottlieb Wähler kam hier in der zweiten Hälfte des April Mendelssohn's „Paulus“ mit ungefähr 350 Mitwirkenden zur Aufführung. Die eigentlichen Ungarn schwärmen freilich aus politischen Gründen immer noch fast ausschließlich für ihre nationalen Weisen und ziehen einen Csarbas der gesammten „schwäbischen Musik“ vor, mag sie nun durch Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann oder Wagner vertreten sein. Das Experiment mit „Paulus“ ist gleichwol geglückt; selbst die Ungarn haben außerordentlich applaudirt und zum Schlusse sogar den „deutschen“ Dirigenten gerufen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Carl Taubig befindet sich gegenwärtig in Genf.

Auszeichnungen, Beförderungen. Wir gedachten schon wiederholt der Erfolge, welche Jean Beder in Petersburg und Moskau gefunden hat. Vor kurzem erhielt derselbe von der Kaiserin von Rußland einen prachtvollen Brillantring zum Geschenk.

Hofcapellmeister W. Taubert in Berlin hat in Anerkennung seiner Bemühungen für das Flottenconcert von dem dasigen Männergesangsvereine einen silbernen Pokal erhalten.

Vermischtes.

Das neuerbaute, prächtig ausgestattete Theater in Baden-Baden wird im Laufe der gegenwärtigen Saison eröffnet werden. Der Zeitpunkt ist noch nicht fest bestimmt. Man sucht die Eröffnung am 1. Juli zu ermöglichen, doch kann sie sich möglicher Weise bis 1. August verzögern, da die Carlsruher Hofbühne mit ihren vereinten Künstlerkräften das neue Haus einweihen soll, diese aber während der Monate Juni und Juli Ferien haben. — Berlioz hat für Baden-Baden eine neue comische Oper in drei Acten componirt, welche ebenfalls im August zuerst zur Aufführung gelangen soll. Der Text ist nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts“ bearbeitet. Die zweite Opern-Novität wird „Crostrates“ von Meyer sein. Darnach wird die dortige Künstlerfaison eine besonders glänzende werden.

Der Vorstand des Sängerkranzes zu Meiningen hat einen Aufruf erlassen, worin derselbe alle Männergesangsvereine zur Veranstaltung von Aufführungen zum Besten der Hinterlassenen des vor kurzem verstorbenen Liedercomponisten Andreas Böllner auffordert. Die zahlreiche Familie desselben ist zum größten Theile noch nicht versorgt, und insbesondere bedarf der jüngste Sohn als Zögling der Bauakademie in München der Unterstützung. Der Vorstand des Sängerkranzes zu Meiningen hofft, daß die deutschen Männergesangsvereine für Andreas Böllner das gleiche Interesse an den Tag legen werden, was sie für den gleichnamigen Carl Böllner in Leipzig schon bethätigt haben. Der Aufruf ist von den H. A. Biehm, W. Reif, S. Neumann, E. Weingarten, R. Kephner unterzeichnet und alle Redactionen werden ersucht, zur Verbreitung desselben beizutragen.

Vom Conservatorium zu Frankfurt a. M. liegt uns ein Rechenschaftsbericht über die Thätigkeit desselben im letztverfloffenen Jahre vor. Zugleich ist mit demselben die Einladung und das Programm zu einer Prüfung verbunden, welche am 5. April abgehalten wurde. Die Anstalt hat klein begonnen, nach und nach aber sich immer erweitert. Jetzt zählt dieselbe 18 Schüler und Schülerinnen. Unterrichtet wird in allen theoretischen und praktischen Fächern, welche an allen ähnlichen Anstalten gelehrt werden, und zwar von den H. A. Beder (Violine); Ch. Hauff (Theorie); S. Penkel (Pianoforte, Ensemblespiel); S. Hülliger (Pianoforte); W. Doppel (Theorie, Geschichte, Orgel); F. Schmidt (Gesang); Ch. Siebentopf (Violoncell); S. Wolff (Violine). Violoncell und Geschichte der Musik sind neu hinzugekommen. Es werden somit alle Zweige cultivirt, mit Ausnahme der höheren theoretischen Fächer, für welche die Schüler noch nicht reif sind, und des Chorgesanges, für welchen es wol noch einige Zeit an Sängern fehlen dürfte. Bezüglich des Ensemblespiels haben einige der Zöglinge noch die besondere Vergünstigung, im philharmonischen Vereine mitzuwirken.

Bei der letzten Preisbewerbung im Conservatorium zu Paris erhielt eine junge deutsche Künstlerin, Frä. Adrienne Peschel aus Frankfurt a. M., den ersten Preis im Pianospiele und erntete in einem darauf im Saal Herz gegebenen Concerte großen Beifall.

Verichtigung.

Der Wiener Correspondent Ihrer Zeitschrift hat sich in der am 4. April herausgegebenen Nummer sehr ungehalten gegen die Direction, die Regie und den Capellmeister des k. Hofopertheaters ausgelassen, weil man sich erlaubt habe, im dritten Acte des „Fliegenden Holländers“ eine Kürzung vorzunehmen.

Um nun Ihren Correspondenten wenigstens in dieser Sache mit den Leitern des Hofopertheaters auszusöhnen, erlaube ich mir, demselben zu erwiedern, daß der von ihm so sehr vermiste Chor nicht deshalb weggelassen wurde, um Zeit zu sparen, sondern aus anderen Gründen, welche Ihr Correspondent am Besten vom Componisten der Oper, Hrn. Richard Wagner, selbst erfahren kann, auf dessen Wunsch die so sehr gerügte Kürzung vorgenommen wurde, nachdem er uns bei mehreren ungelürzten Vorstellungen mit seiner Gegenwart beehrt hatte.

Wien, den 5. Mai 1862.

S. Esser.

Notiz.

Der Unterzeichnete hat während der nächsten Monate seinen Aufenthalt in Leipzig, und bittet daher, Briefe und sonstige Sendungen unter der Adresse:

Königsplatz, Nr. 1. Leipzig
an ihn befördern zu wollen.

H. Pohl.

Allgemeiner Deutscher Musikverein.

Nachdem die mit Entwerfung der Statuten beauftragten Vorstandsmitglieder des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ — Dr. F. Brendel als Vorsitzender, Dr. jur. Gille als juristischer Beirath und Dr. R. Pohl als Secretär — wiederholte Conferenzen in Leipzig und Weimar unternommen hatten, übernahm Dr. Gille, auf Grund des vorläufigen Statut-Entwurfs von Dr. Brendel (in Nr. 11 Band 53 dieser Zeitschrift), sowie der Protokolle der Weimarer Tonkünstler-Versammlung (im Auszug in Nr. 11 Band 55 d. Z.) die specielle Ausarbeitung dieser Statuten, welche hierauf, nach erfolgter Revision durch jedes Commissionsmitglied und nochmaliger wiederholter gemeinsamer Besprechung, im März d. J. ihre endgültige Fassung erhielten.

Eine Abschrift dieser Statuten ward mit nachstehendem Schreiben, durch den Secretär des A. D. M.-V., R. Pohl, an den Privat-Secretär Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen, Grafen von Wedel, am 20. März d. J. mit dem Ersuchen übergeben, Beides Sr. königl. Hoheit im Namen des Vereins überreichen zu wollen.

Durchlauchtigster Großherzog, Allergnädigster Fürst und Herr!

Indem die unterthänigst unterzeichneten Vorstandsmitglieder des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ es wagen, Ew. königlichen Hoheit in der Anlage den Entwurf der Statuten dieses Vereins ehrfurchtsvoll zu überreichen, ermuntert dieselben dabei eben so sehr die stets bewährte erhabene Theilnahme, welche Ew. königliche Hoheit, getreu den glorreichen Ueberlieferungen Allerhöchst Ihres erlauchten Hauses, jeder edleren Bestrebung in Kunst und Wissenschaft gemidmet, als die außerordentliche Huld und Gnade, die Allerhöchstdieselben jederzeit der Musik und neuerdings wieder der im Sommer verflossenen Jahres in Weimar stattgehabten deutschen Tonkünstlerversammlung bewiesen haben.

Auf dieser Versammlung, welche unter dem Schutz Ew. königlichen Hoheit in Höchst-Ihrer Residenz stattgefunden, ist von den vereinigten Tonkünstlern die Errichtung eines „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ beschlossen worden, welche Thatfache bereits Hr. Dr. von Liszt, Ew. königlichen Hoheit Kammerherr und Hofcapellmeister, zu Höchst-Ihrer Kenntniß gebracht hat. Die Theilnahme, welche Ew. königliche Hoheit hierüber gegen Herrn Dr. von Liszt sowie gegen den ehrerbietigst mitunterzeichneten Vorsitzenden zu äußern geruhten, die Erinnerung an alle der Tonkünstlerversammlung in so reichem Maße gewährte Huld und Gnade, der erhabene und großmüthige Kunstsin, mit welchem Ew. königliche Hoheit der Schillerstiftung, Goethestiftung und anderen zur Förderung künstlerischer Zwecke errichteten Vereinigungen, Ihren allerhöchsten Schutz zugewandt haben, entschuldigt daher wohl die Kühnheit, wenn die unterzeichneten mit dem Entwurf der Statuten betrauten Vorstandsmitglieder, im Auftrag und Namens des Vereins, um eben diese Huld und erhabene Theilnahme auch für den neugegründeten „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ nachzusuchen sich gestatten. Der erlauchte und allverehrte Name Ew. königlichen Hoheit würde demselben zur höchsten Ehre, sowie seinen Bestrebungen zur bedeutsamsten Förderung gereichen.

Indem somit die ehrerbietigst Unterfertigten in der Anlage die entworfenen Vereins-Statuten Ew. königlichen Hoheit in aller Devotion vorzulegen wagen, versehen sie sich einer huldvollen Entgegennahme, sowie einer gnädigsten Entscheidung und verbinden damit die unterthänigste Bitte, allerhöchst Ihren Willen in Betreff etwaiger, von Ew. königl. Hoheit für nöthig erachteter Anordnungen in Gnaden kund thun zu wollen, indem sie in tiefster Verehrung und Ergebenheit verharren

Leipzig, Jena, Weimar, im März 1862.

Euerer königlichen Hoheit allerunterthänigste

Dr. F. Brendel,

Vorsitzender,

Dr. Gille,

juristischer Beirath,

Dr. Pohl,

Secretär,

des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Am 4. Mai wurde hierauf vom Grafen von Wedel dem Secretär des A. D. M.-V. folgendes allerhöchste Antwort-Schreiben übergeben:

An den Secretär des Allg. Deutschen Musikvereins Herrn Dr. R. Pohl in Weimar.

Ich erwidere mit besonderem Danke das Vertrauen, welches Mir der Deutsche Allgemeine Musikverein durch Ueberreichung seiner Statuten wie durch das Ersuchen beweist, welches er unter dem 20. März an Mich richtete. Von jeher ist Mir die Pflege der Musik mit immer steigender Macht als ein wesentlicher Theil der Kunst wie ihrer segensreichen Folgen erschienen. Deshalb folgte auch Mein aufmerksames Interesse den Bemühungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und erkannte Ich gern in seinen Statuten die Bestrebungen, jene Absichten glücklich zu fördern. Diese sich entfalten zu sehen, wird mir daher eben so lieb sein, als, indem ich Ihnen gern Mein Protectorat angedeihen lasse, zu erkennen, wie jene in Zukunft gefördert werden.

Carl Alexander.

Indem wir uns beeilen, diese eben so ehrenvolle als hocherfreuliche allerhöchste Entschließung Sr. königl. Hoheit unseren Lesern, und speciell den Mitgliedern des Vereins, mitzutheilen, machen wir zugleich bekannt, daß nunmehr sofort in nächster Nummer die Veröffentlichung der Statuten, (zunächst in d. Bl. und hierauf in Separat-Ausgabe) erfolgen wird, worauf die weitere Ausbreitung, Consolidirung und Wirksamkeit des, nunmehr unter dem allerhöchsten Protectorat Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen stehenden Vereins, mit den vereinigten Kräften aller Vorstandsmitglieder aufs Thätigste gefördert werden wird.

Leipzig und Weimar, am 5. Mai 1862.

F. Brendel, Vorsitzender.
R. Pohl, Secretär.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Louis Jungmann, Op. 12. Scherzo. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Mgr.

—, Op. 13. Variationen über ein Originalthema. Ebenbas. Pr. 25 Mgr.

—, Op. 14. Phantasiestücke. Ebenbas. Pr. 25 Mgr.

Charles Gerber, Op. 6. Valse caprice brillant. Prag, Robert Weit. Pr. 12 1/2 Mgr.

—, Op. 8. Frühlingsblumen. Improvisation. Prag, Christoph & Röhse. Pr. 12 1/2 Mgr.

—, Op. 10. Chanson Bohème. Prag, Rob. Weit. Pr. —?

Sämmtliche hier angeführte Werke zeigen ein ernstes künstlerisches Streben ihrer Verfasser. Das „Scherzo“ von Jungmann ist ein frisches, lebenskräftiges Opus, pikant im höchsten Grade und fesselt die ganze Aufmerksamkeit des Hörers bis zur letzten Note. — Die „Variationen über ein Originalthema“ sind weit entfernt von der gewöhnlichen schablonenmäßigen Variationenscreiberei und dürften zu den besten derartigen Arbeiten in der Neuzeit gerechnet werden. — Ganz besonders haben uns die „Phantasiestücke“ angesprochen; sie sind nicht oberflächliche Phantasiegebilde, sondern gesunde, kräftige und vollkommen ausgebildete Gestalten, die uns hier entgegentreten. Der Charakter jeder Nummer — fünf an der Zahl — ist streng ausgeprägt, und man bleibt in Zweifel, welchem „Phantasiestücke“ ein wirklicher Vorzug eingeräumt werden könnte. Mit vielem Geschick behandelt der Componist in allen drei Werken die Durchführung seiner Themen und ist bemüht, mit einfachen Motiven viel zu verarbeiten. Schumann's Harmonik ist auf ihn nicht ohne Einfluß gewesen, und die Feinheit und Freiheit der Harmonisirung, wie auch die mitunter überraschendste Gestaltung seiner Rhythmen beweisen ein bedeutendes künstlerisches Vorgeschriffensein.

In einem ebenso günstigen Lichte stellt sich Gerber mit seinen Werken dar. Hier ist das wirkliche Vorwärtsschreiten förmlich sichtbar. Das „Valse Caprice“ ist ein leicht gehaltenes und wenig bedeutendes Werk, läßt aber schon auf entschiedenes Talent des Componisten schließen, welches um so deutlicher uns entgegentritt in den Op. 8 und 10. Der Anfang der „Frühlings-Blumen-Improvisation“ erinnert recht lebhaft an das As-dur Impromptu von Chopin (Op. 29), und es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Composition dem Tonseher bei seiner Arbeit vorgeschwebt hat. — Als die gelungenste Arbeit Gerber's dürfte Op. 10 betrachtet werden. Den Freunden der Bolkmann'schen Claviersachen, denen die vorliegenden im Charakter verwandt erscheinen, wird hiermit eine ganz bedeutende Novität geboten, doch erfordert die Ausführung schon eine ziemliche technische Fertigkeit. Allen dem Guten nachstrebenden Clavierspielern empfehlen wir die Werke Jungmann's und Gerber's auf das Wärmste, und wollen hoffen, daß beide Tonseher uns recht bald wieder mit neuen Erzeugnissen ihrer Muse erfreuen mögen. Auch die äußere Ausstattung sämtlicher Werke ist beachtenswerth.

Für eine und mehrere Singstimmen mit Pianoforte.

Josef Dessauer, Op. 61. Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Berlin, Bureau de Musique von E. F. Peters.

Die Verlagshandlung hat die Gesänge in Einzelbruden erscheinen lassen: Nr. 1 „Glaubst du wirklich, daß ich fern von dir?“ von Feodor Löwe, für Sopran (Pr. 7 1/2 Mgr.). Nr. 2 „Elfe“ Gedicht von Eichendorff, für Sopran (Pr. 10 Mgr.). Nr. 3 „Was ist's, das die Seele so recht mit bewegt?“ von Brachvogel, für Mezzo-Sopran (Pr. 7 1/2 Mgr.). Nr. 4 „Fahr wohl, mein Traum!“ von Scheurlin, für Mezzo-Sopran (Pr. 10 Mgr.). Nr. 5 „Verbstänke“

Gedicht von Feodor Löwe, für Tenor (Pr. 10 Mgr.). Nr. 6 „der Schreiner“ von Feodor Löwe, für Bass (Pr. 7 1/2 Mgr.). — Wenn sich in denselben auch nicht eine individuell ausgeprägte und besonders charakteristische Auffassungs- und Gestaltungsweise ausdrückt, so reihen sich dieselben doch den edleren Erzeugnissen auf diesem Gebiete an und haben ohne Zweifel Anspruch auf gefällige Productionen, die sich durch wirkliche Sangbarkeit und solide Begleitung, fließende Melodien und farbige Harmonik besonders gebildeten Dilettanten, so wie zum öffentlichen Vortrage empfehlen. Die Musik ist vorwiegend unter Mendelssohn'schem Einfluß entstanden, an welchen namentlich die fünf ersten Nummern, welche zugleich als die gelungensten zu bezeichnen sind, besonders im Accompaniment unverkennbar erinnern.

Richard Hof, Op. 25. Nachtwache der Liebe, Gedicht von Alfred Meißner. Concertlied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 15 Mgr.

Ob diese Composition im Concertsaale Glück machen werde, bleibe der Probe vorbehalten; ob sie aber überhaupt die Eigenschaften eines Concert-Liedes, das mit einem ansprechenden und gemein verständlichen Gesangsgehalt äußeren Glanz und in die Augen springendes Colorit vereinigen soll, besitze, möchten wir in Zweifel stellen. Der Gesangspart leidet an rhythmischer Monotonie, die selbst der mehrmalige Tempo-Wechsel und eine wogende Begleitungsfigur im breiten 1/4 Takt nicht zu neutralisiren vermag, und selbstverständlich einer effectvolleren Wirkung hindernd im Wege steht. Erfindung und Ausführung erweisen sich dem pathetisch-erhabenen Texte gegenüber als unzureichend. Die Declamation verirrt sich in einige Seiflichkeiten, welche theilweise wenigstens in der Wahl der schwerfälligen Taktart ihre Erklärung, doch kaum zugleich ihre Entschuldigung finden dürften. Zu diesen seltsamen Unconvenienzen zählen wir beispielsweise folgende Stellen:

len: 1/4 Nachtwache der Liebe || Nachtwache der Liebe || bei lustigen, lustigen || im Dämmerlicht blühender || der Nachtigall Jubel || du Gassen und Wägen ||, du Sabbath im Herzen, du heilige Zeit —, du Seligkeit.

Mit demselben Componisten in demselben Verlage erschienen Op. 26: Drei Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte

(Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr.), möchten wir uns eben bekennen und empfehlen sich dieselben als recht nette Tongebilde von leichter Ausführbarkeit und ansprechender Freundlichkeit. Die bearbeiteten Texte („Es ruht die Welt im Schummer“ — Waldeinsamkeit und „Wär' ich das Vöglein“) aus den „Liedern für Componisten“ von Julius Schanz lagen offenbar der Gestaltungsfähigkeit des Componisten näher. Beigehend gedenken wir der sehr freundlichen Ausstellung der vorgenannten beiden Feste. G. A.

Konstantin Bürgel. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Werk. Berlin, Robert Timm. Pr. compl. 20 Mgr., einzeln 5 und 7 1/2 Mgr.

Obgleich, oder eben weil nur ein Opus 1, leuchtet aus demselben doch eine entschiedene Begabung des Componisten hervor: er empfindet frisch und wahr, und hat Sinn für natürlichen Fluß der Form. Die Lieder scheinen aus einem Künstler zu kommen, der von dem Geiste der neuen Zeit berührt worden ist, doch hält er sich decent in den Grenzen seiner natürlichen Begabung, bietet also nichts Gezwungenes. Das erste Lied „Dein Auge ist mein Himmel“, (von D. Scholz) hat einen Anflug von jener seligen Vergildung, die den Liebenden beim Anschauen der Geliebten überkommt; eine sanfte schöne Melodie zieht wie der aufgehende Mond dahin. — Nr. 2 „aus Mirza Schaffy“ zeichnet sich durch gehobene Empfindung und durch Schwung der melodischen Verebnungen aus. — Nr. 3 „Ich will dich auf den

Frans Albert Greßler, Op. 46. Gesänge der Völker. Volkslieder aller Nationen, für das Pianoforte transkribiert und progressiv geordnet. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Heft I und II des ersten Bandes. Nr. 4 15 Ngr.

J. E. Schwalbe, Op. 163. Volkslieder-Album für angehende Clavierspieler. Magdeburg, Heinrichshofen. Hft. I und II. Nr. 4 26 Ngr.

An Volksliedbearbeitungen ist in der instructiven Unterhaltungsliteratur kein Mangel. Beide hier angezeigte Werke werden neben ähnlichen schon bekannten Sammlungen mit Nutzen ihre Verwendung finden. Die Greßler'sche Sammlung empfiehlt sich ganz besonders durch Reichhaltigkeit des Inhalts (der erste Band enthält 28 Weisen der verschiedensten Nationen), zweckentsprechende, solide Bearbeitung und billigen Preis bei recht hübscher Ausstattung.

Fr. Baumsfelder, Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I Nr. 17 1/2 Ngr., Heft II Nr. 18 Ngr., Heft III und IV Nr. 4 25 Ngr.

Das 1. Heft von Fr. Baumsfelder's „Jugend-Album“ hat bereits unserer Beurtheilung (Bd. 53 S. 87 b. N. 3. f. M.) vorgelegen. Konnten wir uns damals im Allgemeinen günstig über dasselbe aussprechen und legten wir die Hoffnung auf das Gelingen des vollständigen Werkes, so gereicht es uns nun zur Freude, daß wir uns in unserer Erwartung nicht getäuscht finden. Die größere Anzahl der „kleinen Stücke“ ist ganz lebenswürdig, als Wohlgegnungen zu bezeichnen und geeignet, der Jugend eine eben so amüsante, wie anregende Musik darzubieten. Daß der Componist hier und da auch Stücke eingeschaltet, die zum „musikalischen täglichen Brod“ gehörend, in Studienform Fingervübungen zur gleichzeitigen Ausbildung beider Hände darbieten, wollen wir nicht tadeln. Es soll ohnehin im musikalischen Jugendunterrichte das Schöne in fester Vereinigung mit dem Nützlichen gepflegt werden. Daß sich unter den 40 kleinen Stücken inbessen auch manches Unbedeutende und Krochene mit eingeschlichen, das ein besonderes musikalisches Interesse nicht beanspruchen kann, sei wenigstens nicht verschwiegen. Hierzu rechnen wir vor allen Dingen die zum Theil langweiligen und breit ausgespannten Canons und die Nr. 39 „Den Mannen Robert Schumann's“, ein unverständliches, schwülstiges Stück, das in diesem Jugend-Album keinen geeigneten Ort gefunden. C. R.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. W. Markull, Op. 75, 76, 77. Drei Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen. Winterthur, J. Rieter-Viehmann. Nr. —?

Die gute „vierhändige“ Clavierliteratur ist nicht allzureich an Originalcompositionen, daß man über neue Erscheinungen darin nicht erfreut sein sollte. Markull's drei Sonaten verdienen einen warmen Willkommen-Gruß, denn sie zeigen sich als Ausgeburt einer durch wirkliche Productivkraft angeregten Phantasie und als vortrefflich geformte Kunstwerke. Jene erwähnte Productivität documentirt sich vorzugsweise in den Motiven, die lebendigen Wesen vergleichbar, voll Stimmung und natürlichen Temperaments sind. Was nun die eigentliche Ausarbeitung der Motive zu Sonatenmusik betrifft, so findet sich nur Weniges vor, wo der Erfindungsborn flodde und von der Reflexion Nachhilfe verlangte; daß der Strom nicht überall gleich voll und frei war, dürfte aber in drei (je dreifäßigen) Sonaten nicht als starker Fehler befunden werden, zumal bei gutem Spiel der Eindruck, wie man ihn beim Anhören warm empfinden und geschickt gesetzter Musik hat, nicht unterbrochen wird. — Die erste Sonate Op. 75, A moll, hat einen sehr angenehmen wirkenden Ausbruch; elegisch-sentimental und dabei freundlich-besänftlich wirken die drei charmant gearbeiteten Sätze in ihrer Gesamtwirkung nach; einzelne Themen, wie z. B. gleich der Anfang sind recht so, daß man sie lieb gewinnen muß. — Die zweite Sonate Op. 76 in D dur hat Auffassung, Einzigkeit und Feinheit in ihren drei Sätzen; das F moll Andante singt sich wohl Jedem ins Herz; das tanzmäßige Finale ist für „die Leute“ und dennoch auch für den Musiker, wenn er unschuldige Feinheit versteht. — Die dritte Sonate Es dur Op. 77 ist von bald sanfter und

bald stärker ausbrüchender Leidenschaftlichkeit im ersten Satze durchzogen; im zweiten, dem Moder Adagio vertieft sich das Gefühl in andächtigsten Melodien mit hübsch contrastirenden Momenten; im Finale ist die Leidenschaft abgeschwächt und glebt sich mehr in einer Art Nachklängen derselben, als Erregung in mäßiger Art kund. — Wir ist die erste Sonate ganz, aus der zweiten der zweite und aus der dritten der erste und zweite Satz am liebsten. Es sei noch bemerkt, daß jede Sonate in ihren drei Sätzen die Stimmungseinheit bewahrt und (was das Wesen dieser Musik noch näher bezeichnend) daß sie sich vortrefflich für den Unterricht bei Schülern des mittleren Elements und ersten Beethoven verwenden lassen. Man wolle es mit den Sonaten versuchen! M.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Ottokar Nickerl, Erwartung. Phantasiestück etc. Prag, Josef Schalek. Nr. 15 Ngr.

Giovanni Morganti, Op. 10. Eco delle Riviere di Genova. Leipzig, Fr. Hofmeister. Nr. 20 Ngr.

Fr. Baumsfelder, Op. 61. Confidence Chanson sans paroles. Dresden, Ad. Bräuer. Nr. 8 Ngr.

Karola Mikulago, Op. 8. Dwa Polony. Praha, Katala Wilda. Nr. —?

C. A. Hertelsmann, Op. 48. Nocturne fantastique. Amsterdam, Th. J. Moethaan. Nr. 1 fl.

Albert Leutner, Op. 42. Sept-Ouverture. Erfurt, Bartholomäus. Nr. 25 Ngr.

E. Apel, Op. 19. Le temps de la jeunesse. Erfurt, Bartholomäus. Nr. 12 1/2 Ngr.

Ch. Delion, Op. 57. Les Alméas. Air de Ballet. Erfurt, Bartholomäus. Nr. 17 1/2 Ngr.

Hab. Daase, Op. 109. Pensez à moi. Polka de Concert. Erfurt, Bartholomäus. Nr. 12 1/2 Ngr.

Die Composition von Nickerl hat keine Opuszahl, und da wir dem Componisten von anderen Werken her noch nicht kennen, nehmen wir an, daß es ein Erstlingsversuch ist, von dessen Erfolg der Louphor sein Weiteres erwartet. Demgemäß haben wir auch dem Musikhändler bei der Beurtheilung dieses — S. v. Bülow beicirten — Werkes angelegt. Der Componist scheint Talent für Salocompositionen im besseren Sinne zu haben; nur muß er sich frisch herausarbeiten, denn frei muß der Künstler in dem ihm angemessenen Formen sich bewegen. Die „Erwartung“ ist sehr hübsch gedacht, ermangelt aber einer bedeutenderen Tiefe. Vielleicht läßt die Zukunft noch manches Gute hoffen. — Morganti's „Eco delle Riviere di Genova“ gehört ebenfalls zur besseren Solomusik, und dürfte in Dilettantenkreisen seiner einschmeichelnden, gefälligen Melodien halber verschiedene Liebhaber sich erwerben. Bedeutenderen Werth besitzt die Composition aber nicht. — Baumsfelder verfolgt die Bahnen Schumann's. Seine „Confidence“ ist ein empfehlenswerthes Werk, muß aber mit richtigem Gefühl und guter Auffassung getragen werden, wenn man ihm gerecht werden will, da die Melodie hauptsächlich in den Mittelstimmen liegt. — Die „Polonaise“ hat durch die Arbeiten eines Chopin und Liszt einen ganz bedeutend hohen Aufschwung genommen, so daß es wohl ein Wagniß ist, in dieser Form mit Gluck aufzutreten, und es gehört ein schon nicht unbedeutendes Talent dazu, den eigentlichen Charakter derselben treu wiederzugeben. — Mikulago (Mikuli) hat uns in den vorliegenden beiden Polonaisen etwas ganz Treffliches gegeben, hier ist Stolz mit Grazie geeint, und wir dürfen hoffen, von dieser Hand noch mehr zu erhalten. — Das „Nocturne fantastique“ von Hertelsmann ist ein viel Lärm um Nichts machendes Opus ohne Grillenbarkeit und Tiefe. — Ihm reihen sich die nachfolgenden Werke von Leutner, Apel, Delion, Daase an. Die Ouverture von Leutner scheint nur für Pianoforte componirt zu sein, denn

man findet nirgends eine Andeutung der Orchester-Instrumente. Wir hatten unter diesem Titel wirklich etwas Besseres erwartet, als diese „Fest-Ouverture“ uns bietet. Die Themen sind sad und nichts-sagend, die formelle Durchführung oft gezwungen und gesucht. Einiges Interesse bietet wenigstens mitunter die Harmonisirung. — Mit viel-sagenden französischen Titeln künden sich in der Regel nicht viel in sich haltende Werke an. So verhält es sich auch mit den Compositionen von Apol, Delionz und Daase. Apol sucht zwar nicht durch geschmacklosen Passagenträum zu glänzen, wol aber will er die Ohren — besonders der Dilettantinnen — durch Verzierungsmannieren kitzeln. Nun; wir wollen ihm Glück wünschen, wenn ihm dies gelingen möchte, was wir jedoch bezweifeln, denn sein „le tems de la jeunesse“ ist höchst dürftig und gehaltlos ausgefallen. Auch die for-

welle Durchführung seines Themas läßt noch viel zu wünschen übrig. — Der Componist des „Pensez-à-moi“ hat es schon bis Op. 109 gebracht. Wir möchten aber doch rathen lieber weniger zu schreiben und besser. Abgesehen hiervon soll diese Composition noch eine „Concert-Polka“ sein, aber wenn man im Concertsaale solche sad und nichtige Sachen zu Gehör bekommt, möchte Einem wol die Lust zum Wiederbesuche vergehen. — Dem „Air de Ballet“ von Delionz fehlt zwar auch der tiefere Gehalt, das Werk dürfte aber bei den Dilettanten immerhin noch einige Freunde sich erwerben. Die langweiligen Passagen werden Manchem als Finger-Übungen noch gut zu Statten kommen. Das Empfehlenswerthe bei den drei letztgenannten Werken wäre wol die äußere Ausstattung.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

- Früh, A., Op. 4. Der Abend, v. Schiller. Cantate f. gemischten Chor. Clavierauszug u. Singstimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.
 Gutmann, A., Op. 58. 9me Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.
 —, Op. 59. Le Calme de la mer, p. Pfte. 12½ Ngr.
 —, Op. 60. Heureuse traversée. Allegro p. Pfte. 20 Ngr.
 Jungmann, L., Op. 9. Intermezzo f. Pfte. u. Bratsche. 12½ Ngr.
 Lysberg, Ch. B., Compositions brill. arr. p. Pfte. à 4 Mains. Op. 39, Le Réveil des oiseaux. Idylle. 20 Ngr. Op. 41, Fantaisie sur des Airs suisses. 25 Ngr. Op. 45, Fantaisie-Galop. 22½ Ngr.
 Op. 48, Valse brillante. 27½ Ngr. No. 49, Fantaisie brill. sur l'Opéra La Fanchonnette. 27½ Ngr. Op. 82, Boléro. 22½ Ngr. 4 Thlr. 25 Ngr.
 —, Op. 88. Capriccioso. Mazurka p. Pfte. 15 Ngr.
 —, Op. 89. Le Départ du hameau. Mélodie p. Pfte. 15 Ngr.
 —, Op. 90. Les Ondines. Etude de Concert p. Pfte. 20 Ngr.
 —, Op. 91. Souvenirs d'Anney. Fantaisie sur des Airs montagnards, p. Pfte. 17½ Ngr.
 Mozart, W. A., Op. 29. Quintett f. Pfte., Hob., Cl., Horn u. Fag., einge- f. Pfte. zu 8 Händen v. C. T. Brunner. 2 Thlr. 10 Ngr.
 O'Kelly, J., Op. 22. La Bruyère. Caprice suédois p. Pfte. 17½ Ngr.
 Reichardt, G., Op. 24. 6 Lieder f. 4 Männerstimmen. Part. u. Stimmen. No. 1, Der deutschen Burschenschaft. 10 Ngr. No. 2, Fahr' wohl. 7½ Ngr. No. 3, Turnerlied. 7½ Ngr. No. 4, Musicaliter. 10 Ngr. No. 5, Ein Hausmittelchen, welches anschlägt. 10 Ngr. No. 6, Preussens Banner. 7½ Ngr. 1 Thlr. 22½ Ngr.
 Rosellen, H., Op. 174. 1re Sonate p. Pfte. 1 Thlr.
 Tonel, L., Op. 24. Pianto. Elégie p. Pfte. 12½ Ngr.
 —, Op. 25. Châteaux en Espagne. Fantaisie-Boléro p. Pfte. 15 Ngr.

Im Verlage von F. E. O. Leuckart in Breslau sind erschienen:

Joh. Seb. Bach, Cantaten,

im Clavierauszuge bearbeitet

von

Robert Franz.

- No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.
 No. 2. Gott fährt auf mit Jauchzen. 2 Thlr.
 No. 3. Ich hatte viel Bekümmernis. 4 Thlr.

Im Druck befinden sich:

- No. 4. Wer sich selbst erhöht.
 No. 5. O ewiges Feuer.
 No. 6. Lobet Gott in seinen Reichen.

Bei dem stets wachsenden Interesse an Bach'scher Musik wird die Herausgabe dieser Clavierauszüge dem ernster strebenden Publicum um so willkommener sein, als ihm gerade dadurch das beste

Mittel geboten wird, die vollendetsten Kunstschöpfungen Bach's genauer kennen, würdigen und genießen zu lernen. In gleicher Bearbeitung — von Dr. Robert Franz, der in dieser Hinsicht anerkanntermassen bereits das Ausgezeichnetste geleistet — werden nach und nach die schönsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten erscheinen.

Soeben erschien in meinem Verlage:

Zwei vierstimmige

Männergesänge.

No. 1. Was ist Glück,

No. 2. Trinklied vom Main,

in Partitur und Stimmen

componirt von

A. Berlyn.

Op. 136. Pr. 17½ Ngr.

Früher erschien in meinem Verlage:

A. Berlyn,

- Op. 122. Zwei vierstimmige Männergesänge. No. 1. „Eng ist das Thal“. Partitur und Stimmen. 20 Ngr.
 Idem No. 2. Weinlied. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
 Op. 132. „Es fällt ein Stern herunter.“ Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 12½ Ngr.
 Op. 191. Zwei Lieder (Lied des Trostes. An Julie) f. eine Baritonstimme m. Pianoforte. 12½ Ngr.
 Op. 206. Deux Mélodies pour le Violon ay. accompagnement de Piano. 25 Ngr.

C. F. KAHNT in Leipzig und Zwickau.

In unserm Verlage ist erschienen:

Die Auferweckung des Lazarus, Oratorium in 2 Theilen

von

Johann Vogt.

Vollständiger Clavierauszug vom Componisten.

Op. 32. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.

Chorstimmen zum Preise von 1 Thlr. 10 Ngr., sowie correcte Abschriften der Partitur und Orchesterstimmen sind durch die Verlags-handlung zu beziehen.

Leipzig, im Mai 1861.

Breitkopf & Härtel.

Neueste Photographien, Visitenkartenformat.

Bei T. F. A. Kühn in Weimar erschienen:

Porträt Anton Rubinstein's. Ganze Figur nach dem Leben photogr. 10 Ngr.

F. Liszt's Geburts-haus zu Rading in Ungarn. 10 Ngr.

Leipzig, den 16. Mai 1862.

Neue

Das dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Zeitschrift 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kuhn in Leipzig.

N^o 20.

Sechshundfünfzigster Band.

Verlegerische Buch- & Musikh. (H. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

J. W. Knappe & Comp. in New York,
F. Schottensack in Wien.
H. Fiedler in Warschau.
C. Schäfer & Moritz in Philadelphia.

Inhalt: Goethe-Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht“ auf der Bühne. Von
H. Pohl. — Die Tempi in den letzten Werken Beethoven's. — Aus Carl-
ruhe. Neue Oper von J. Strauß. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung:
Zeitgemäße Betrachtungen; Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes;
Journalistik. — Statuten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. —
Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Goethe-Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht“ auf der Bühne.

Unsere Zeit, schon so reich an politischen und socialen Experimenten, scheint allen Ernstes nun auch Bühne und Concertsaal zum ästhetischen Laboratorium umgestalten zu wollen. Daß Opern junger, lebender Talente, denen die Bühnen sich hermetisch zu verschließen pflegen, sich ganz oder fragmentarisch in den Concertsaal flüchten, um doch nicht völlig ungehört einer höchst zweifelhaften Classicität im folgenden Jahrhundert entgegen zu modern, — finden wir erklärlich und verzeihlich. Aber man macht's mit den gegenwärtig autorisirten, völlig unangefochtenen Classikern nicht anders. Nachgelassene (meist Jugend-)Opern von Mozart, Schubert u. A. werden auf dem Concert-Podium automatisch belebt, weil die Bühnenleiter durch verschiedene mißlungene Wiederbelebungsversuche kopfschüttelnd geworden sind, und eine angeborene Antipathie gegen Ephemerer zeigen. Méhul's „Jacob und seine Söhne“ soll mit verbindendem Text in den Concertsaal verpflanzt werden, nachdem ein halbes Jahrhundert seine unzweifelhafte Bühnen-Existenz doch hinlänglich constatirt haben dürfte; sogar Gluck, der erhabene Dramatiker nicht nur seiner, sondern aller Zeiten, muß, nach der neuesten Erfindung der rheinischen Musikfeste, sich fragmentarisch den modernen Concertzetteln oectroyiren lassen!

Eine Reaction konnte natürlich nicht ausbleiben. Der Concertsaal beginnt, sich zu reваншиren und schickt zur Abwechslung seine Cantaten auf die Bühne. Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ hat den Anfang gemacht, — wer steht uns aber dafür, daß nicht auch Andere an die Reihe kommen? Daß nicht Schumann's „Paradies und Peri“, „Page und Königs-tochter“, „Sängers Fluch“ oder „Faustmusik“ gelegentlich nachfolgen, und daß wir, auf diese Weise gemessen rückwärts schreitend, eines Tages auch die Handel'schen Oratorien auf der Bühne zu hören bekommen? —

Hätte nicht eine praktisch wie theoretisch so allgemein anerkannte Bühnen-Autorität, wie Eduard Devrient, jene Transformation vorgenommen, so würden wir dieser Thatsache weniger Gewicht beilegen und weitere Consequenzen auch weniger fürchten. Aber — wenn eine in jeder Beziehung so durchgebildete Capacität, wie Devrient, vorangeht, so laufen wir Gefahr, daß weniger Berufene sich um so berufter fühlen dürften, diesem Vorbilde nicht nur zu folgen, sondern womöglich ihm noch den Rang abzulassen. Deshalb finden wir uns veranlaßt, gelegentlich der Aufführung der „Walpurgisnacht“ in Leipzig, die Devrient'sche Inszenirung etwas näher zu prüfen.

Es ist nicht zu leugnen, daß — wenn wir die ästhetische Berechtigung dieses Experimentes principiell zugeben wollten, was wir aber nicht thun, — die „Walpurgisnacht“ mit besonderem Geschick hierzu ausgewählt worden ist, weil sie ungleich mehr, als viele andere Cantaten*) hierzu geeignet erschien. Es sind nur einige Momente, an denen man, — hier aber um so sicherer, — nachweisen kann, daß das Epische niemals ungestraft nach der dramatischen Maske greifen darf.

Die scenische Anordnung war in Leipzig folgende. Die Bühne ist in möglichster Tiefe angenommen, und in eine hintere obere und vordere tiefere getheilt, — ähnlich wie bei der Shakespeare-Bühne nach Tieck's Einrichtung, oder wie bei der modern-griechischen Bühne in der „Antigone“, — nur mit dem Unterschied, daß die beide kleinere Bühnen verbindenden Stufen nicht eine schräg anlaufende Doppeltreppe bilden, sondern in einer Linie quer über das ganze Podium laufen. Auch steht der später zu errichtende Altar nicht vorn auf der unteren Bühne, wie bei den Griechen, sondern umgekehrt hinten auf der höchsten Spitze der oberen. Der Hinter-

*) Merkwürdigerweise hat Goethe selbst die in ihrer Form doch ganz unzweifelhaft als Cantate sich documentirende „Walpurgisnacht“ als Ballade bezeichnet, und zwischen den „Lobtentanz“ und den „Häuberlehrling“ eingereiht (vollständige Ausgabe der Werke letzter Band, 1828, Band 1.), während er in die „Cantaten“ (Band 2 derselben Ausgabe) zwei Dichtungen („Deutscher Parnass“ und „Johanna Sebus“) aufgenommen hat, die man, wenigstens die zweite, weit eher „Ballade“ nennen dürfte. Und vom „Deutschen Parnass“ ist in der That kaum zu errathen, auf welche Weise sich Goethe diese Dichtung als componirbar vorgestellt hat.

grund wird durch eine Felsen-decoration gebildet, die in ihren bizarren Formen an die Gegend von „Schirke und Elend“ erinnert und den Brocken seitwärts vermuthen läßt.

Wenn der das schlechte Aprilwetter darstellende Theil der Ouverture*) (Allegro con fuoco) bendigt ist, hebt sich (bei dem A dur $\frac{4}{4}$) der Theatervorhang. Man sieht Krieger und Volk schlafend auf der vorderen Bühne zerstreut. Andere, mit grünen Zweigen Geschmückte, kommen, sie zu erwecken. Nach und nach füllt sich die Bühne. Ein Druiden tritt hinzu, und der erste Chor beginnt mit dem Tenor-Solo: „Es lacht der Mai!“ etc. Nach dem Schlußsatz: „Hinauf, hinauf! So wird das Herz erhoben“ — steigen die Druiden auf die obere Bühne und beginnen, mit Hilfe der Krieger, den Altar zu erbauen. Das Volk bleibt unten versammelt, hört die Warnung des alten Weibes (Alt-Solo, Nr. 2) und wird dadurch eingeschüchtert. Der Oberpriester tadelt die thörichte Furcht und ermuntert zum Opfer (Bariton-Solo, Nr. 3). Unterdessen wird Holz auf dem Altar geschichtet und die Einweihungs-Ceremonien der Druiden beginnen im Hintergrunde. Auf Rath eines Kriegers werden Wachen aufgestellt; Nr. 4, Chor der Wächter, schließt sich an.

Hier begegnen wir schon der ersten scenischen Inconvenienz. Ein Chor, der „Vertheilt Euch wackere Männer“ singt, dabei aber unbeweglich stehen bleibt, macht keinen anderen Effect als einen komischen. Das ist der Styl des überwundenen Opern-schwinds, den wir in alten Opern zwar kennen und dulden, bei neuen Werken aber (und als solches tritt doch hier das Mendelssohn'sche auf) ein für allemal um so strenger abweisen müssen. Doch wäre dieser Stillstand der Handlung noch immer zu vertheidigen, da man wenigstens einige Statisten hinter den Coulissen verschwinden und sich „vertheilen“ sieht. Aber in den folgenden Nummern (5 u. 6), den berühmten Hexenchören, zeigt sich zur Evidenz, daß eine Cantate (oder Ballade, wenn man will) niemals zu einer Oper gemacht werden kann, es sei denn, daß man uns etwa auf den vor-Clud'schen Standpunkt zurückschrauben wollte!

Bei Beginn des Hexenchores bringt man „Zacken und Gabeln, Gluth- und Klapperstöcke“ herbei, aber nur, um von dem mit dem Tacthalten und Treffen hinlänglich beschäftigten Chor als völlig überflüssige Requisiten krampfhaft in der Hand gehalten, oder höchstens schüchtern hin- und herbalancirt zu werden. Unterdessen laufen die Statisten im Kreise um die Bühne, erzielen jedoch dadurch Nichts weniger, als einen diabolischen Eindruck. Es mag sein, daß bei einer besseren Regie, als der Leipziger, auch der Effect ein besserer werden kann, — aber niemals ein vollkommener. Denn der Sinn dieses Chores ist offenbar ein durchaus anderer. Bei Goethe sind es die Wächter, welche, nachdem sie sich im Walde vertheilt haben, auf den praktischen Einfall kommen, aus der Vertheidigung in den Angriff überzugehen, sich aber hierzu nicht der Waffen, sondern der Teufels- und Hexen-Embleme zu bedienen. Wenn nun auch Mendelssohn, um sich den Contrast des Frauenchors nicht entgehen zu lassen, die Goethe'sche Intention dahin abgeändert hat, daß das Volk mit den Wächtern unmittelbar gemeinschaftliche Sache macht, so liegt doch immer auch hier der Gedanke des rapidesten Vorwärtsdrängens durch „enge Felsenstreifen“, verbunden mit infernalischem Spektakel

und durchaus diabolischem Gebahren zu Grunde. Wie Goethe selbst durch die christlichen Wächter den Hexenzug später schildern läßt, als

„Menschen-Wölfe und Drachen-Weiber,
„Die im Flug vorüberziehen“ —

so und nicht anders ist dieser Chor aufzufassen.

„Aber“, erwidert man, „so ist er nicht auszuführen; man muß nicht das Unmögliche verlangen“. — Sehr richtig. Nur sind es nicht wir, die das Unmögliche verlangen, sondern die, welche eine solche Scene, die nicht für die Bühne gedacht und dort nicht möglich ist, auf der Bühne sehen wollen! Das Unausführbare muß man eben nicht ausführen wollen. Das ist ja der große Vorzug des Oratoriums und der Cantate, daß Beide der Phantasie des Hörers überlassen, das Scenische sich auszumalen und somit das real nicht Darstellbare in der Idee zu ergänzen. Das Oratorium wechselt die ideale Scene, so oft es nöthig ist; es setzt ideale Massen in beliebige Bewegung; kann sogar gleichzeitige Vorgänge an verschiedenen Orten gleichzeitig vorführen. Alle musikalische und dichterische Mittel können hier, ohne an Raum und Zeit gebunden zu sein, nach Belieben in einander greifen. Es fehlt allerdings die reale Verkörperung; aber dieser Mangel gereicht dem Dichter und Componisten hier zum größten Vortheil. Doch zerstört man sofort die hierdurch errungenen idealen Gebilde, wenn man in die Wirklichkeit versetzen will, was nun einmal nicht dafür geschaffen wurde.

Mit Eintritt von Nr. 7 wird Feuer auf dem Altar entzündet; Priester-Solo und Chor werden gesungen, während das Volk sich mehr und mehr nach hinten drängt und um den Altar scharrt. Mit Nr. 8 treten die christlichen Wächter vorn auf, wollen zum Altar hinauf stürmen, werden aber durch den Anblick der „Menschen-Wölfe“ und Drachen-Weiber“ erschreckt und verschreckt, worauf der Chor Nr. 9 das Werk ruhig abschließt. — Es leuchtet ein, daß hier die eigentliche Situation auf den Kopf gestellt ist. Anstatt daß das Heidenthum sich auf die Christenwächter wirft, ihre Linien durchbricht und freie Bahn auf den Brocken gewinnt, weil die Vorposten sich vor dem Teufel fürchten, werden bei der scenischen Ausführung die Christenwächter durch den „Heidenthum“ der Hexenchöre erst herbeigelockt; sie vermuthen Aufruhr, wollen Ruhe stiften, werden aber durch das, schon wieder ruhig um den Altar gescharte, wenn auch noch verummte Volk, pflichtschuldigst so erschreckt, daß sie vor lauter Angst den Altar nicht sehen und nicht im Entferntesten daran denken, daß hier eine verbotene heidnische Ceremonie gefeiert werden könnte, welche zu verhindern sie doch ausgesandt sind. Natürlich war es auf der Bühne nicht anders zu machen; auch ein Scenenwechsel würde nicht viel beigetragen haben, die Wahrscheinlichkeit zu vermehren.

Bei dieser Gelegenheit sei zugleich bemerkt, daß es uns längst bevor wir die Devrient'sche Inszenirung gesehen hatten, bei den Concertaufführungen der „Walpurgisnacht“ stets unangenehm berührt hat, daß Mendelssohn nicht den Chor der christlichen Wächter (Nr. 8) vor dem Andante maestoso (Amoll) von Nr. 7. einschaltete. Es war viel natürlicher, daß unmittelbar, nachdem der Hexenchor ausgetobt hatte (also nach dem $\frac{2}{4}$ Takt von Nr. 7), die Wächter erschreckt flohen, anstatt erst später, nachdem der Priesterchor zum größten Theil schon vorüber ist. Denn der Schlußchor Nr. 9 ist im Grunde weiter nichts, als eine Fortsetzung und Coda zum

*) Ist das nicht so ausgeprägte Programm-Musik, wie sie die „Romantiker“ kaum in breiterer Entfaltung jemals durchgeführt haben? Unseres Wissens hat noch kein Romantiker aus „schlechtem Wetter“ eine ganze Ouverture gemacht. A. v. B.

Priesterchor Nr. 7. Beide Theile gehören dichterisch wie musikalisch zusammen, und sind nur durch das Intermezzo der christlichen Wächter — wie uns scheint ganz unnötig — getrennt. Allerdings ist bei dieser Anordnung Mendelssohn der Goethe'schen Dichtung genau gefolgt, doch offenbar nicht zum Vortheil der musikalischen Entfaltung und Steigerung des Priesterchores, und ebenso wenig zum Vortheil größerer Deutlichkeit der Situation. Etwas weniger Pietät in Benützung der Reihenfolge der Strophen hätte mehr Einheit in das Ganze gebracht; aus neun Nummern wären dann acht geworden.

Alles in Allem genommen können wir in der Devrient'schen Inszenirung nichts erblicken, als einen verunglückten Versuch, der dem Mendelssohn'schen Werke in keiner Weise nützen, wohl aber seiner Wirkung schaden kann. Denn selbst in musikalischer Hinsicht leidet die Cantate durch ihre Transformation. Die Chöre der Singakademien sind durchgängig stärker besetzt, als selbst die zahlreichsten Theaterchöre; auch sind die Dilettantenstimmen bekanntlich frischer, weil weniger angestrengt und ausgeschrien, als die der Opernchoristen. Within klingen die Chöre im Concertsaal stets wirksamer und imposanter, als auf der Bühne; der musikalische Effect wird folglich auf letzterer nicht gesteigert, sondern abgeschwächt. Wäre die „Walpurgisnacht“ ein ziemlich unbekanntes Werk, das sich seinen Weg in die Concertsäle niemals mit Erfolg hätten bahnen können, so wäre der Gedanke, zu versuchen, ob es auf der Bühne nun besser gelingen könnte, zu rechtfertigen. Umgekehrt ist aber gerade dieses opus 60. eines der populärsten Chorwerke Mendelssohn's, ein seit zwanzig Jahren in allen bessern Concertsälen und Singakademien längst eingebürgertes.

Wozu also dieses Experiment? Bloss aus Sucht, etwas Neues zu bringen; es anders zu machen, als alle Andern? — Nein. Von so rein äußerlichen Motiven kann ein Devrient nicht geleitet werden. — Wir erblicken darin ein Bestreben der Classifier, Repertoire-Vereicherungen um jeden Preis mit Umgehung der Bestrebungen Wagner's und seiner Schule zu schaffen. Das classische Repertoire ist, bis auf Weniges, allenfalls noch lebensfähiges, fast schon vollständig auf der Bühne. Das Publicum will aber Neues sehen. Die dem Classicismus exclusiv ergebenen Bühnenleiter werden also, — da sie mit voller Berechtigung verschmähen, sich der italienischen und französischen Oper bedingungslos in die Arme zu werfen, — mehr und mehr auf die Werke der neudeutschen Schule hingewiesen, da bekanntlich gegenwärtig nur noch hier, und nicht im Lager des classischen Epigonthums, neue und lebensfähige dramatische Werke geschaffen werden. Um aber dieser drohenden Scholla des musikalischen Fortschritts möglichst lange zu entgehen, werfen sie sich in die Charybdis — eines classischen Alexandrinerthums, das Nichts zutage fördern wird und kann, — als verunglückte Experimente. Man sucht lieber das Unmögliche möglich zu machen, als daß man dem nicht nur Möglichen, sondern sogar Nothwendigen, sein gutes Recht einräumen will. Man „vertagt“ den Kunstfortschritt so lange als möglich, um sein classisches Portefeuille nicht sofort niederlegen zu müssen. — Das geht aber nur, — so lange es eben geht. — Wir können das Ende ruhig abwarten! —

Richard Pohl.

Ueber die Tempi in den letzten Werken Beethoven's.

Ein Beitrag zur Lösung vermeintlicher Streitfragen. *)

Die Beethoven-Literatur hat sich in den letzten Jahren unserer Epoche, — die wir wol, im Gegensatz zu der vorhergegangenen, mehr sinnlichen Genußperiode, die ästhetische Musikkforschungsepoch nennen möchten, — auf höchst erfreuliche Weise gemehrt, und es sollen für die nahe Zukunft noch einige bedeutende Werke dieser Art zu erwarten sein. Unter den vorhandenen, zuletzt erschienenen größeren Schriften wollen wir vorzugsweise hervorheben: „Beethoven's Leben und Schaffen von Marx“ (welches demnächst in zweiter, stark vermehrter Auflage erscheint) und W. v. Lenz, „Kritischen Katalog“ sämtlicher Werke des großen Tondichters. Beiden Schriften verdanken wir viele und reiche Aufklärungen, auch sind beide Verfasser unumwundene Verehrer der noch immer von manchen Seiten so heftig angegriffenen letzten Werke des Meisters oder der Werke seiner dritten Periode, und am meisten hat sich wol W. v. Lenz bemüht, unter Herbeischaffung und Benützung aller möglichen Quellen von Zeitgenossen und Kunstjüngern Beethoven's, Licht in dem Dunkel zu verbreiten, in welchem nach der Anschauung so vieler Musiker, denen gerade die lebendige Darstellung der besagten Werke obliegt, die dritte Periode befangen sein soll. — Die Zahl jener Musiker ist leider noch sehr groß, und es ist dieses bei der häufigen Neigung des Anlehns an sogenannte Autoritäten nicht zu verwundern; Spohr und der „Wohlbekannte“ haben noch viele Anhänger, von Ulibisheff und seinen Jüngern zu schweigen, welche jene Werke Beethoven's aus Geisteszerrüttung hervorgegangen wähnen und deshalb von vornherein dem Gedanken an eine vernünftige Forschung keinen Raum gönnen.

Sehen wir nun einmal, welche Vorwürfe denn den letzten Quartetts, der neunten Symphonie, der Ddur-Messe u. s. w. gemacht werden, so hören wir immer vornehmlich über Zerrissenheit, über plötzliches Abreißen des Fadens und dadurch hervorgebrachte unangenehme rhythmische Erschütterungen klagen; aus dieser immerwährenden, oder doch oft wiederkehrenden peinlichen Verführung der Seele des Hörers, entstehe eine Ungewißheit, eine Unsicherheit, die jedes harmonische Genießen, jedes Verständniß, jeden Seelenrapport mit dem dargestellten Werke unmöglich mache. Diese Klagen haben Marx und Lenz durch schöne ästhetische Würdigung der betreffenden Werke, durch Andeutung ihres herrlichen Inhaltes widerlegt, allein sie haben technisch nicht die Mittel angegeben, wodurch die ihnen enthüllten Schönheiten auch den Zweiflern zugänglich gemacht werden könnten. W. v. Lenz hat sich zwar auch in dieser Beziehung viele Mühe gegeben, und sich von Carl Holz in Wien, dem Mitwirkenden in dem bekanntlich unter Beethoven's eigener Leitung bestandenen Schuppanzigh'schen Quartett, die damals gebrauchten Tempi angeben lassen, allein gerade in diesem Punkte scheint uns nicht das richtige Princip von Holz angewandt, in dessen Anwendung wir das beste Mittel zum Zwecke des Verständnisses erblicken möchten.

Werfen wir einen Blick auf die Partituren von Op. 127,

*) Wir theilen diesen Artikel als interessante Anregung mit, die zu weiteren Erörterungen Veranlassung bieten könnte, ohne in der Ansicht des Herrn Verfassers eine, über jeden Zweifel hinweggehende Norm erblicken zu wollen.
D. R.

130, 131, 132, so finden wir z. B. in ihrem ersten Satze zu Anfang einige Tacte maestoso oder adagio, darauf Allegro, welches im Verlaufe des Satzes noch häufig von jenem ersten Adagio-Motiv und Tempo unterbrochen wird, und dieser Umstand hat zu der häufigen Klage über Zerrissenheit Veranlassung gegeben. Carl Holz giebt nun für das Adagio-Sätzchen ein gewisses Tempo an und für das Allegro ein willkürliches anderes Tempo in Zahlen nach M. M., während wir glauben, daß sich das eine Tempo aus dem anderen ganz naturgemäß von selbst entwickeln, daß das Allegro-Tempo eine ganz bestimmte Multiplication des Adagio-Zeitmaßes sein müsse, wodurch uns dann der ganze Satz so zu sagen in ein und demselben Tempo, in gleicher Bewegung erscheinen würde. In praktischer Anwendung dieses Principes auf die letzten Quartette finden wir folgende Resultate: Op. 127, maestoso: $\frac{1}{8} = 60$; Allegro: der ganze Tact wie ein Achtel des maestoso. — Op. 130, Anfang: $\frac{1}{4} = 58$; Allegro fugato: die Viertel doppelt so schnell, wie das Einleitungsmotiv. — Op. 131, Einleitung: cis moll $\frac{1}{2} = 58$; Allegro: $\frac{6}{8}$ D dur, einen ganzen Tact auf einen halben der Einleitung. — Op. 132, Adagio: $\frac{1}{4} = 72$; erstes Allegro doppelt so schnell, also $\frac{1}{2} = 72$.

Unser Princip ist also kurz: daß die verschiedenen in einem Satze vorkommenden Veränderungen des Tempo in symmetrischem oder verwandtschaftlichem arithmetischem Verhältnisse stehen sollen. Dadurch, daß die verschiedenen Tempi relativ in geraden Verhältnissen stehen, findet man am leichtesten das richtige absolute Tempo, da man an mehreren Motiven einen Maßstab der Beurtheilung hat, sich also mehrere Anhaltspunkte darbieten.

Wenden wir das gleiche Princip auf den letzten Satz der neunten Symphonie und auf die D dur-Messe an, so werden wir finden, daß vornehmlich bei ersterem Werke eine viel größere Logik und Einheit, ein geordneterer Fluß des Ganzen herauskommt. Wir würden z. B. die Recitative der Contrabässe halb so schnell nehmen als das Scherzo; bei der Wiederandeutung dieses Letzteren: den ganzen Tact = einem Achtel des Motivs aus dem ersten Satze; — das Freudenthema: $\frac{1}{4} =$ einem Viertel der Bass-Recitative; — Andante maestoso ($\frac{3}{2}$ -Tact): die halbe Note gleich einem ganzen Tact im vorigen $\frac{6}{8}$; — Allegro energico ($\frac{6}{4}$ -Tact): den halben Tact wie die halbe Note im Andante maestoso; — Allegro ma non tanto: im selben Tempo wie der $\frac{6}{4}$, also ein $\frac{6}{4}$ -Tact gleich einem $\frac{6}{4}$ -Tact; Poco Adagio: halb so schnell; Prestissimo (nach dem stringendo): doppelt so schnell als das Allegro ma non tanto. —

Bei der Missa solemnis wäre das gleiche Princip festzuhalten. Nehmen wir z. B. im Kyrie (alla breve) die halben Noten = 58, so bliebe bei dem Quartettfuge (H moll $\frac{3}{2}$ -Tact) die halbe Note in demselben Zeitmaße, wie die halbe Note vorher. Das Larghetto im Gloria: ein Achtel gleich einem ganzen Tact des Allegro vivace; die Fuge ($\frac{4}{4}$ -Tact) jedes Viertel wie bei dem vorigen $\frac{3}{4}$ -Tact. — Im Benedictus, diesem in Bezug auf das Tempo noch immer streitigen Satze, halten wir die $\frac{3}{8} =$ einem Viertel der Sostanuto-Introduction, welche wir ungefähr $\frac{1}{4} = 58$ nehmen würden.

Es bedarf wol nicht erst der Versicherung, daß auch wir keine Anhänger eines straff fest zu haltenden metronomischen Tempo sind, vielmehr eines stetig wogenden Vortrages, einer Tactfreiheit, welche immer nur die Grenze des eigentlichen Tempo im Auge behält.

Schließlich wollen wir hier noch bemerken, daß dasselbe Princip in den Werken neuerer Componisten zur Anwendung gebracht wurde, mithin diese Autoritäten für sich hat. Schumann in seiner Faustmusik, und Liszt in den symphonischen Dichtungen bezeichnen oft neue Episoden durch: „die Viertel wie vorher die Halben“ — oder: „um die Hälfte schneller wie vorher“ u. s. w. — Diese Bezeichnungen waren früher nicht gebräuchlich, weshalb sie vielleicht auch Beethoven nicht benutzt haben mag; daß er aber in einem und demselben Satze die Bewegungen nach den verschiedenen Uberschriften in einem geordneten, fließenden Verhältnisse verstanden wissen wollte, scheint uns außer Zweifel, und wir würden uns freuen, durch diese Zeilen Anregung zu einer weiteren Prüfung und zu besonnenen Versuchen gegeben zu haben. K.

Aus Karlsruhe.

„Die Schlittensfahrt von Nowgorod“, große Oper in vier Acten von Frhrn. v. Aussenberg. Musik von Jos. Strauß.

„Die Schlittensfahrt von Nowgorod“ ist das „wilde Heer“ der russischen Sage. Ein Fräulein von etwas losen Sitten, in dessen Zimmer man den Bräutigam todt gefunden hatte, verachte den Fluch des Vaters und die Heiligkeit des Glaubens. Um ihren Unglauben zu beweisen, lud sie den Satan zu einem Feste, zu dem sie auch alle Glieder ihres Hauses bat, und fuhr zu Schlitten ins Höllenthal — und kehrte niemals wieder. Seit jener Zeit erscheint oft die gespenstische Schlittensfahrt und wehe dann jedem Verbrecher, der ihr begegnet; er muß mitrasen in den Reihen der Rächer, und kehrt er auch wieder aus der Geisterfahrt, so kann er nimmer ruhen bis zum verzweiflungsvollen Tode.

An diese Sage hat Aussenberg sein graufiges Textbuch angehängt, das einer fortgesetzten „Mordthat“ gleicht, die 1779 in Pultawa spielt. Ursprünglich die „Hexe von Pultawa“ genannt, schien doch der Hexencharakter dem modernen, etwas geläuterten Geschmade zu widerlich, und man verwandelte die schöne Feodora in ein Zwitterwesen, das weder ein diabolisches Weib, noch ein anständiges Frauenzimmer ist. Man urtheile selbst. Iwan Bonalsky (Fr. Stolzenberg), der Adjutant des Gouverneurs von Pultawa (Fr. Oberhoffer) ist verschwunden. Feodora (Frau Boni), die Tochter des Gouverneurs, liebt ihn zwar nicht; aber sie hat sich seiner bedienen wollen, um der Ehe mit einem „Mächtigen“ zu entgehen, an den sie „verhandelt“ werden sollte. Stets geheimen Künsten freund und ihrer mächtig, lud sie den Jugendfreund zum „zauber-schweren Blutesbund“ ein. Aber Bonalsky hatte sich den französischen Kammerdiener Morbel (Fr. Eberius), den er wegen einer Unverschämtheit geohrfeigt, zum Feinde gemacht. Morbel führt den Gouverneur zur Zusammenkunft. Bonalsky, in der Zaubernische geborgen, wurde von der Kugel getödtet, die der Gouverneur seinem (auscheinend) verrätherischen Diener zugebracht. Jetzt, nachdem sie ihn verloren und den Vater zum willenlosen „Mörder“ gemacht, begreift erst Feodora ihre Liebe. Aber zur Sentimentalität ist keine Zeit; der Leichnam muß aus der Nische fort. Ismailow (Fr. Hauser), Bruder Helenens (Frau Hauser), der Kammerfrau Feodoras, schafft die Leiche fort; unter der Eisdecke der Worosla „schwimmt friedlich sie ins schwarze Meer“. Allein als ob es an einem Schuffe in einem Operntexte noch nicht genug wäre und Morbel nicht aus-

reichte, verwandelt sich nun auch der Leibkutscher Ismailow in einen solchen. Er mißbraucht sein Geheimniß. Feodora zwingt er vom Ballfeste weg, sie soll ihn und die zechende Bräderschaar in der Schenke zum „feurigen Schweden“ besuchen. Kein Flehen hilft; Feodora kommt und zündet, um der Schande zu entgehen, den „feurigen Schweden“ an. In diesem Augenblicke erscheint die gespenstische Schlittenfahrt; wahnfinnig ergriffen zieht Feodora mit. Seit dieser Zeit ist sie verflucht; der Tode ruft sie um Mitternacht und umschlingt sie mit eisigem Arme. Der Pope (Hr. Brulliot) hört ihr Geständniß; allein ehe die Gnade des Himmels der Verbrecherin zu Theil werden kann, muß die irdische Gerechtigkeit durch ihren Hentertod gesühnt sein. Feodora vertraut auf Gottes Erbarmen und will zur Kirche eilen, wo die Gläubigen den Auferstehungstag begehen. Da erscheint, wunderbar gerettet, der Kosak Ismailow, „zu entlarven die verruchte Sünderin“. Der edle Sendbote der „rächenden Vergeltung“ ist wol durch seine Betrunktheit zu dieser Stellung gekommen, denn: „Noch ehe der Brand das arme Haus ergriffen, stürzt ich durch eine Fallthür tief zum Keller.“ Feodora soll als Mörderin und Mordbrennerin zum Schaffot geschleppt werden. Aber im entscheidenden Augenblicke erscheint die gespenstische Gestalt des getödteten Bonalstky; mit dem Rufe: „ich danke Dir“ sinkt Feodora sterbend nieder und unter dem Geläute der Glocken feiert die betende Gemeinde das Auferstehungsfest.

Die Aufgabe der Tonkunst war es, diesem Schauergerippe ein Gewand von Tönen zu weben und es dadurch erträglich zu machen. Eine dramatische Stütze hatte der Componist von diesem Buche nicht zu hoffen, in welchem fast kaum eine rein menschliche und edle Regung durchleuchtet. Die Exposition bietet wenig Anhalt zu großer musikalischer Entwicklung. In den ersten Scenen ragt vorzugsweise das Duett zwischen Bonalstky und Feodora (Tenor und Sopran) hervor. In der folgenden Marktscene, wo Morbel die Hauptrolle spielt, herrscht ein bewegtes, buntes musikalisches Leben. Hier zeigt es sich, wie sehr der Componist Herr aller technischen Mittel ist und wie sehr er sich keinen günstigen musikalischen Anhaltspunct des Textbuches entgehen läßt. Die Ballade des Ismailow ist ein düsteres Instrumentalgemälde; der Singstimme bleibt aber hier, wie in dem überwiegenden Theile der Solostücke des ersten Actes, wenig mehr als der recitativische Text, der zuweilen in ein Cantabile sich formt. — Der zweite Act kündigt sich in der bewegten Einleitung sofort melodisch an; gesanglich ansprechend und warm empfunden bleibt dann auch, nach der weichbewegten Tonarie, die ganze folgende Scene mit ihrem dumpfen Colorit in dem Terzette der zwei Frauenstimmen und des Tenor, mit den kurzen betenden Aullängen der Altstimme. Ohne große melodische Erfindung wirkt das folgende Quartett durch seine schöne Führung und seine gehaltene Kraft. Ein Glanzpunct dieses Actes ist die große Arie der Feodora: „O, armer Freund, den ich vernichtet,“ mit trefflicher Verwendung des Violoncell und einem zündend bewegten Presto. Der Act schließt mild versöhnend mit dem Grabgesange Ismailows in C-moll, in dessen Klageude, nur von den Vätern getragene Weise erschütternd der Schlag der Mitternachtsstunde von der Auferstehungskirche hereintönt. — Ein Fests- und Würfelgelage füllt die erste Hälfte des dritten Actes. In dieser derbheiligen Atmosphäre der Lust und des Haders bewegt sich der Componist offenbar gern und leicht. Alles ist hier trotz der außerordentlichen Schwierigkeiten gerundet, bis zum Schlusse gesteigert und durch eine verständliche Tonmalerei ausgezeichnet. Die Situation selbst ist dramatisch zu lang. Die Verwand-

lung führt zum Ballfeste der freien Faschingssonnagnacht. An die reizende, farbenreiche Tanzmusik schließt sich ein großes Recitativ der Feodora, die vergebens die Gewissensqual in dem Taumel der Freude zu ersticken trachtet. Von wirklich grausigem Effecte ist der Moment, wenn die Singstimme mit dem Fortissimo der Verzweiflung und greller Dissonanz in den Tanzrhythmus des Maskenfestes ausbricht; in mächtigem Aufschwunge schließt sich daran in der folgenden Scene die Cavatine der Feodora (die Bitte um Schonung ihrer Ehre) und im dem Finale die phantastisch-grausige Musik zu der gespenstischen Schlittenfahrt. Hier ist Phantasie, Erfindung und treffliche Bewältigung der technischen Schwierigkeiten; es ist an und für sich schon ein Lob, wenn ein Tondichter genug eigenen Fonds besitzt, um nicht bei so naher Analogie sich in die Wolfsschlucht hineinzecomponiren. — Die reizende Sünderin fleht um die Gnade der Kirche. Die ganze erste Hälfte des vierten Actes gehört einem, in seinen instrumentalen Details sehr schön gearbeiteten Zwiegespräche Feodorens mit dem musikalisch etwas stiefmütterlich behandelten, in einzelnen Recitativen sogar bizarren Popen Simeon (Hr. Brulliot). Aus dieser Scene ragt durch edle, schmerzvoll bewegte Melodie die Preghiera des Soprans hervor; sie erhält einen edeln, vollen, stürmischen Abschluß in dem leidenschaftlichen Duettzuge. Das Finale vor und in der Auferstehungskirche wird eingeleitet durch einen friedvoll und klar hintönenden Versöhnungschor mit äußerst zarter Harmoniebegleitung. Die Oper schließt unter den vollaufbrausenden Klängen des Auferstehungschores, über dessen Stimm- und Instrumentalkraft noch das Geläute der Glocken und der Donner der Geschütze hinaustönen.

In ihrer Gesamtheit betrachtet hat die Partitur (unseres Wissens aus dem Beginne der 40er Jahre stammend und durch eine neue Uebersetzung den Einflüssen auch der jüngsten Vergangenheit zugänglich gemacht) ständig mit der Anlage des Textbuches zu kämpfen, in welcher ein Vorherrschen des recitativischen Elementes und kurzer Cantabiles über die großen, geschlossenen Formen des einstimmigen und mehrstimmigen Sanges bedingt ist. Nirgends verleugnet sich jedoch die strenge und reife musikalische Bildung des Tondichters, die, herausgewachsen aus der Verehrung von Spohr und Marschner, und anlehnend an die Behandlung ihres Orchesters, dem ganzen Werke den Stempel ernsten wissenschaftlichen Strebens aufdrückt und dasselbe vor jeder Trivialität bewahrt. Mit wahrer Freude ergriff das Publicum jede Gelegenheit, dem um das musikalische Leben Carlsruhes so hochverdienten Meister seine dankbare Verehrung zu bekunden. Hr. Strauß wurde nach dem zweiten und vierten Acte stürmisch gerufen; Publicum, Orchestermitglieder und Sänger wettsiferten, den bescheidenen Meister zur Annahme der reichen Beifallschreien und des Vorbeerfranzes zu nöthigen.

Reicher Beifall wurde auch allen Ausführenden, unter welchen Frau Boni in der Rolle der Feodora durch Schönheit der Stimme und Sorgfalt der Ausführung, ausdrucksvollen Vortrag und durchdachte Darstellung sich wahrhaft auszeichnete; neben ihrer riesigen Aufgabe treten alle übrigen in den Hintergrund. Hr. Stolzenberg, dessen musikalische Laufbahn schon im zweiten Acte durch eine Arie beschlossen wird, Hr. Hauser, dessen dankbarster Moment das Todtenlied am Schlusse des zweiten Actes ist, Hr. Eberius, dessen Eifer sich an der widerlichen Gestalt des Morbel zu erproben hatte, traten als unermüdete und „wohlgeübte“ Sänger für das neue Werk in die Schranken. Dem gelübteren Ohr entgeht es in-

dessen nicht, daß die Hauptpartien ursprünglich für andere Stimmen berechnet waren.

Aus Weimar.

Ende April 1862.

Unser Concertleben wurde zu Anfang dieses Jahres auf die beste Weise durch das von Ihnen bereits in Nr. 3 d. Bl. erwähnte Hofconcert eingeleitet. Leider wurden die in vorzüglicher Weise begonnenen Abonnementconcerte der großherzogl. Hofcapelle unter Musik-Dir. Stör's tüchtiger Leitung aus uns unbekannten Gründen nicht fortgesetzt, und wir beklagen die dadurch in Ausfall gekommenen musikalischen Productionen, wie Liszt's Faust-Symphonie und „Prometheus“, die bei uns durch die meisterhafte, unvergeßliche Aufführung bei der vorjährigen Tonkünstlerversammlung noch in der frischesten und glänzendsten Erinnerung stehen, auf das aufrichtigste. Einen Ersatz boten indeß die von den Hrn. C. Stör, Ed. Lassen und B. Cossmann arrangirten vier Soiréen für Kammermusik, bei welchen Frau R. v. Milde durch ihre ausgezeichneten Gesangsvorträge sehr belebend einwirkte. Die Programme dieser musterhaften Productionen boten: die Trios in Es, D und B dur von Beethoven, in Es dur von F. Schubert, in D moll von Schuman und C moll von Mendelssohn, sowie die, nur erst sehr selten öffentlich gehörten und viel weniger, als wünschenswerth, gekannten Trio-Phantasiestücke (Op. 88) von Schumann; — an Duos F. Schubert's Rondo für Violine und Pianoforte, Mendelssohn's D dur-Violoncell-Sonate; zwei Sonatensätze für Violine von J. S. Bach; zwei Stücke im Volkston für Violoncell von Schumann, und Chopin's Trauermarsch, von Cossmann für Violoncell mit Pianofortebegleitung transcribirt. Frau v. Milde sang: Arie mit Violoncell von S. Bach, „Liebliche Maid“ und „Genesung“ von Robert Franz; Frühlingslied (B dur) von Mendelssohn; „Sonnenchein“, „Rußbaum“ und „Stille“ von Schumann; „Ständchen“ (Shakespeare), „Junge Nonne“, „Auf dem Wasser“, zwei Mignonlieder, „Kastlose Liebe“, „Post“ und „Erlkönig“ von F. Schubert und „Forelei“ von Liszt.

Von der schwungvollen, poetischen Auffassung, von der meisterhaften Ausführung dieser Werke brauche ich wol kaum etwas zu sagen, da die seltenen Leistungen der genannten Künstler hinreichend bekannt sind. Auch der als Virtuos auswärts noch weniger bekannte Lassen bewährte sich als vollendeter Pianist. Das durch und durch gediegene und dabei doch sehr brillante Spiel dieses ausgezeichneten Musikers (auf einem vortrefflichen Klavier) mochte Manchen überraschen, der ihn bisher nur mehr als Componist und Dirigent geschätzt hatte. — Nur eins ist uns aufgefallen: daß die betreffenden Programme nicht eine einzige, wirkliche Novität aufzuweisen hatten. Warum man nicht ein Trio von Volkmann, Rubinstein, Brahms, Bargiel, Berwald ic. vorführte, will uns nicht einleuchten. Wenn Künstler von solcher Bedeutung, wie die oben genannten, nicht an die Einführung achtungswerther neuer Werke gehen wollen, so möchte ich wissen, wer den vernünftigen musikalischen Fortschritt eigentlich vertreten sollte, da die musikalische Mediokrität erfahrungsmäßig immer fünfzig Jahre dem stetigen künstlerischen Fortschritte nachhinkt. Sie wissen, daß ich durchaus nicht zu denjenigen musikalischen Radikalen gehöre, die das Neue als Neues um jeden Preis zur Geltung gebracht wissen wollen, daß ich aber von geist-

vollen Künstlern der Gegenwart die Achtung vor lebenden, wirklich bedeutenden Talenten und ihren Werken fordere, welche man sich gegenseitig schuldig ist. Auch Frau v. Milde, die namentlich die Schubert'schen Lieder unvergleichlich schön gesungen hat, dürfen wir vom musikalischen Conservatismus nicht ganz freisprechen. Eine so trefflich gebildete Künstlerin, wie Frau v. Milde, die namentlich so viele Schöpfungen der neu-deutschen Schule in würdigster Weise zur Darstellung gebracht hat, hätte immerhin den Liedern von Liszt, Lassen, Cornelius, Bülow, Raff, als den neuesten Standpunct der Liedercomposition repräsentirend, eine größere Berücksichtigung angedeihen lassen können, als daß sie sich lediglich auf den Vortrag der „Forelei“ beschränkte. — Schließlich sei bemerkt, daß der großherzogl. Hof alle Soiréen mit seiner hohen Gegenwart beehrte, das Publicum recht zahlreich vertreten war und die vortrefflichen Leistungen jener schönen Abende dankbar zu würdigen wußte.

In dem jährlichen Concerte des „Lesekranzes“ kamen folgende Werke zur Ausführung: Overture zu „Hunyady Baltho“ von Erkel, vierhändig für Pianoforte (Rob. Pflughaupt und L. Jungmann), Goethemarsch und Schmetterchor aus „Prometheus“ von Liszt (vierhändig von denselben), „Sängers Fluch“ von Esser und „Lotosblume“ von Schumann, gesungen vom Stadtcantor Zech, Introduction und Rondo für Violine von Frenberg, Walzer von Chopin und Transcription des Sextettes aus dem „Tannhäuser“ für Pianoforte von Raff, vorgetragen von R. Pflughaupt. Sämmtliche Leistungen waren ächt künstlerischer Natur und wurden mit reichem Beifall aufgenommen.

Am 24. Februar veranstaltete eine französische Sängergesellschaft, nachdem sie bereits zwei Mal im Theater aufgetreten war, ein geistliches Concert in der Stadtkirche, dessen Programm für deutsche Künstler nicht ohne Interesse sein dürfte. Es lautete: Kyrie (Chor, Duett und Solo), componirt von Bernardi; „Gebet an Gott“ (Solo, Duett und Quartett) von Donizetti, Weihnachtslied von Adam, gesungen vom ersten Tenoristen Plançon (der aus der bestgeschulten Sänger der Truppe zu sein scheint, während z. B. der stimmlich sehr gut begabte Bariton, Hr. Bernardi, obwohl er sich einen Eleven des Pariser Conservatoriums nennt, einige zu mißbilligende Manieren, namentlich Mangel an Portamento, deutlich genug vernehmen ließ); Sanctus und Benedictus (Duett und Quartett für Männerstimmen) von Méhul, „Versöhnung“ von Rossini, gesungen von Hrn. Bernardi, mit Orgelbegleitung (Prof. Löpfer), Agnus Dei von Mozart, Hymne der Wiedererkennung Gottes (Trio für Männerstimmen mit Orgel) von F. L. Schubert; „Die Abendglocke“ (Quartett für Männerstimmen mit Orgelbegleitung) von Mendelssohn; „Hymne an das Kreuz“ (Solo für Tenor und Bariton mit Chor) von Huber. Daß die Gesänge von Mozart und Mendelssohn in der zur Darstellung gebrachten Form wirklich von diesen Meistern sind, möchten wir stark bezweifeln. Huber's Hymne war jedenfalls das schwächste Product, ganz in weltliche Phrasen verflacht. Das Ensemble der genannten Sänger war übrigens musterhaft.

Am 1. April veranstaltete die Liedertafel ein Concert mit folgenden Werken: Arie und Chor aus „Lohengrin“ von Wagner (recht gut ausgeführt vom Militair-Hornsextett), „Gebet der Erde“ von A. Böllner, „Die Welt ist so schön“ von B. Fischer, „Gott, Vaterland, Liebe“, Männergesang von W. Eschirch, „Letzter Tanz vom Ball“ von A. Böllner, ausgeführt von der Liedertafel. Ohne einen streng künst-

lerischen Maßstab an diese Productionen legen zu wollen, bemerken wir nur, daß es verkehrt ist, Männerchöre, welche für große Massen berechnet sind, wie z. B. Tschirch's genannte wirkungsvolle Composition, von einem Duzend ziemlich dünner Stimmen auszuführen. Ein Schüler unseres geschätzten Pianisten Jungmann, Carl Machts, executirte auf dem Pianoforte Liszt's *Au lac de Wallenstadt*, Böglein-Stude von Henselt, Polonaise (in A dur) von Chopin, und

sand aufmunternden Beifall; ein Schüler unseres trefflichen Violinisten Kammermusikus Walbrül, Hr. Neumeister, debutirte nicht ohne Glück mit dem Adagio aus David's *D-moll-Concert* und Pott's Filleuse. Das gut arrangirte und schön ausgeführte Largo aus der A-dur-Sonate von Beethoven wurde vom Horn-Sextett in zu raschem Tempo genommen.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Zeitgemässe Betrachtungen.

Legate. Eine in Leipzig vor kurzem verstorbene musikalische Dame hat dem Gewandhausorchester ein Vermächtniß von 500 Thlrn. zur Vertheilung an die Mitglieder hinterlassen, aus Dankbarkeit für die genußreichen Stunden, welche ihr durch die Leistungen desselben bereitet worden sind. Auch die gesamte Concertbienerschaft wurde dabei noch besonders bedacht. Eine derartige Handlungswiese kann selbstverständlich nur als höchst liebenswürdig und nachahmenswerth bezeichnet werden. Es kam darauf an, den Theilnehmern eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Dieselbe Dame hat aber auch dem Conservatorium ein Vermächtniß von 1000 Thlr. hinterlassen. In diesem Falle stellt sich jedoch die Sache anders. Das Legat ist als Kleinigkeit zu groß und als ein wesentlich fürberliches Vermächtniß wieder zu klein. Nur wenn dieses Beispiel Nachahmung fände, was allerdings sehr wünschenswerth ist, wenn jährlich mehrere derartige Legate erfolgten, würde etwas Namhafteres damit erreicht werden können. Wir haben hier demnach einen Fall, der in d. Bl. schon früher öfter in Erwähnung gezogen worden ist. Wiederholt wurde darauf hingedeutet, daß letztwillige Verfügungen für Kunstzwecke in erfreulicher Weise sich mehrten, daß aber die Leute trotz ihres guten Willens denselben doch nicht in wirklich praktischer, unmittelbar ersprißlicher Weise Folge zu geben verstehen. Unmittelbar mit der genannten Summe allein würde andern Kunstinstituten, z. B. dem Allgemeinen Deutschen Musikverein, dem Riebel'schen Verein, viel mehr gebient gewesen sein. Möge also auch neue darauf hingedeutet werden, daß es eben so sehr, wie auf das Geschenk selbst, auch auf die passende Verwendung desselben ankommt. Es kann mit Wenigem viel erreicht werden, wenn dasselbe wahrhaft entsprechend angelegt, wenn die Verfügung darüber in einsichtsvolle Hände gegeben wird; im andern Falle thut man etwas, was in die Augen fällt und jedenfalls ganz löblich genannt werden muß, aber doch nicht das Rechte ist. So sollte bei uns ein Legat von 60000 Thlrn. zur Erbauung eines neuen Theaters mit benutzt werden. Daß Leipzig ein neues Theater nöthig hat, ist gar nicht in Abrede zu stellen. Was nöthigt jedoch ein großes und schönes Haus, sobald nichts Hervorstechendes darin geleistet wird. Unendlich mehr konnte der Kunst mit dieser Summe gebient werden, wenn man daran gedacht hätte, dieselbe zur Errichtung einer Theaterschule zu verwenden. Einer Musikschule aber zugewendet, würde dieselbe dadurch in den Stand gesetzt worden sein, eine den Forderungen der Gegenwart wirklich entsprechende Organisation sich zu geben. Jetzt glaubt man immer noch, es sei genug gethan, wenn die Kunstinstitute allerdings zu viel zum Sterben, aber zu wenig zum Leben erhalten. Weil sie äußerlich fertig dastehen, glaubt man, daß sie auch einer materiell vollkommen sichern Basis sich erfreuen.

Correspondenz.

Leipzig. Desirée Artôt. — Die gefeierte Künstlerin, die sich in kurzer Zeit einen europäischen Ruf erworben, gastirte an sechs Abenden auf der Leipziger Bühne, und trat als Regimentstochter, (zwei Mal) Nachtwandlerin, Rosine („Barbier“) und Orsino („Lucrèce Borgia“) auf. Am letzten Abend sang sie den ersten Act aus der „Regimentstochter“ und den letzten aus der „Nachtwandlerin.“ — Bei doppelt erhöhten Preisen waren die Häuser (trotz der Kälte) leider nicht gefüllt; aber das versammelte Publicum spendete der liebenswürdigen und reichbegabten Künstlerin den ungetheiltesten Beifall, der sich bis

zum Enthusiasmus und Blumenregen steigerte. — Ueber Frä. Artôt's eminente Gesangkunst geht noch sich verbreiten zu wollen, wäre höchst überflüssig: ihr Spiel ist ebenso reizend und grazios, als ihre Gesangs-Virtuosität vollendet. Was sie singt und spielt, ist tabellos; aber sie kann natürlich nicht alles singen, da ihre Stimmittel und persönliche Erscheinung sie unzweifelhaft für das höhere Soubrettenfach geboren erscheinen lassen. Frä. Artôt erinnert uns in ihrer ganzen Art und Weise, selbst im Aeußern, lebhaft an die *Barbot-Garcia*, nur daß sie 20 Jahre jünger ist, als ihre berühmte Lehrerin. Dagegen wird sie die Vielseitigkeit der *Garcia* — die als „Rosine“ ebenso ausgezeichnet wie als „Norma“ war, und Gluck'sche Opern mit gleicher Vollendung, wie Rossini'sche singt, — wol nie erreichen können. Halten wir uns aber an das, was Frä. Artôt bietet und bieten kann, so ist zu constatiren, daß ihre durchaus seelenvollen Schöpfungen uns die reinsten Kunstgenüsse bereitet haben. Möchte sie nur bald wiederlehren, und in nächster Winteraison aufs neue uns erfreuen! —

Berlin. 8. Mai. In dem Bericht des Hrn. Th. Kade über *Bott's Oper „Atta“* wurde die Vermuthung ausgesprochen, daß ein so schwaches Werk gewiß nur deshalb zur Aufführung auf der Königl. Bühne gekommen sei, weil die General-Intendant die Kapellmeister nicht um ihr Urtheil gefragt habe. Dies ist ein Irrthum, den wir zu berichtigen uns verpflichtet fühlen. Das Werk lag während eines ganzen Monats den Königl. Kapellmeistern zur Beurtheilung vor, und es haben dieselben für die Annahme der Oper gestimmt. Bei ihrer ersten Wiederholung — die durch Unwohlsein der Frau *Harriers-Wipern* verschoben werden mußte — hat die Oper den Beifall eines zahlreich versammelten Publicums erhalten. Weitere Repetitionen sind zwar jetzt, nach der Abreise der Hrn. *Formes* und Frau *Harriers-Wipern* nicht möglich, doch ist die General-Intendant gesonnen, das Werk mit Beginn der nächsten Saison wieder aufzunehmen.

Stockholm. 5. Mai. Franz Verwald's große romantische Oper „*Estrella de Soria*“ wurde den 9. April auf dem Königl. Theater zum ersten Mal und in Gegenwart der Königl. Familie mit glänzendem Erfolg gegeben. Wir müssen Verwald's Werk als ein musikalisches Ereigniß bezeichnen. Wie schon bekannt, hat in der letztern Zeit eine revolutionäre Bewegung innerhalb der Opern-Composition sich zu erkennen gegeben. Der streng classische Periodenbau ist durch freiere Formen, so wie die abstract einfache Organisation der Melodien durch melodisch und rhythmisch combinirtere Figuren mit weiteren und vielseitigeren harmonischen Ausdrucksweisen, ersetzt worden. Jener neueren Richtung hatte Verwald schon längst sich angeschlossen, ohne doch den Ultras anzugehören. Verwald malt seine Bilder mit einem warmen und reichen Colorit; alles ist bei ihm fein und eigenthümlich durchgearbeitet. Vielleicht mag seine Richtung zuweilen bizarr erscheinen — aber sie beurkundet fortwährend geniale Originalität, im Verein mit auf Wahrheit ruhendem dramatisch-melodischem Reichthum. Der Componist wurde nach der Aufführung enthusiastisch hervorgerufen. — Da der Text zu „*Estrella de Soria*“ ursprünglich in deutscher Sprache von Otto Prechtler in Wien geschrieben ist, wird wahrscheinlich Verwald nächstens seine Oper auf einer deutschen Bühne zur Aufführung bringen.

Amsterdam. 1. Mai. Am 28. April fand ein großes Vocal- und Instrumentalconcert zum Besten des unter Protection der Königin stehenden Waisenhofs von A. Verlyn statt, welches mehrere bemerkenswerthe Darbot. Wir heben die Concert-Ouverture für großes Orchester, sowie ein „Weinlied“ für Männerchor hervor, Beides componirt von Verlyn und mit großem Beifall aufgeführt. Namentlich ist das „Weinlied“ ein Liebling des Publicums geworden. In dem-

festen Concerte spielte Hr. J. Giese, Violoncellist an der Königl. Musikschule im Haag, zwei Concertsätze von Romberg und Ser-
vatis mit Beifall. Eine eigenthümliche Erscheinung waren die von
Kinderstimmen ausgeführten Chöre nach Liedern von Mozart und
Kubler, arrangirt von Berlin.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Als Abschiedsrolle vor sei-
nem Urlaub sang Hr. Formes in Berlin noch ein Mal den „Lohen-
grin“, Frau Harriers-Wippert die Elsa. Formes ist zur
Saison an der italienischen Oper in London engagirt. — Frau Har-
riers-Wippert beginnt Ende dieser Woche ein längeres Gastspiel
in Dresden. Sie tritt zuerst (zwei Mal hintereinander) als „Elsa“
auf, singt dann die Elisabeth im „Tannhäuser“, Rezia, Turpanthe,
Valentine u. A. m. Gleichzeitig trifft Tichatschek in Dresden
wieder ein, um in den Opern mitzuwirken.

Die Dresdener „Constitutionelle Zeitung“ erfährt „aus zuverlässi-
ger Quelle“, daß Frau Würde-Rey sich der besten Gesundheit er-
freut, und somit begründete Hoffnung vorhanden ist, daß sie in nicht
zu langer Zeit wieder auf der Dresdener Bühne erscheinen werde.

Frau Mafius-Braunhofer verläßt am 1. September die
Berliner Hofbühne. Sie gastirt gegenwärtig in Hamburg mit vie-
lem Beifall.

Frau Jauner-Krall aus Dresden hat bei ihrem längeren
Gastspiel am Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater in Berlin sehr ge-
fallen. Sie brachte dort „Die schöne Müllerin“ von Paesiello mit
Beifall aufs Repertoire.

Um den Congreß der Pianisten während der Londoner Ausstel-
lung zu competiren, will sich auch Thalberg von Paris aus dahin
versüßen. In Paris schwärmt jetzt wieder einmal dasselbe Publicum
für Thalberg und seine veralteten Transcriptionen, das sich
schon daran gewöhnt hatte, von Beethoven's Tonschöpfungen ent-
zückt zu sein und Schumann in die Mode zu bringen. Thalberg's
Mechanismus blendet eben noch immer die Menge.

Musikfeste, Aufführungen. In den Symphonie-Concerten der
Königlichen Capelle in Berlin sind neuerdings verschiedene Werke
von Berlioz zur Aufführung gekommen; in den letzten Concerten
z. B. Weber's „Aufforderung zum Tanz“ in der Berlioz'schen Or-
chesterbearbeitung, sowie dessen Cellini-Duvertüre. Außerdem be-
merkte man mancherlei neue, theilweise sogar noch ziemlich unbekannte
Werke lebender Componisten auf dem Programme, z. B. eine Concert-
Duvertüre von Marie Wood, Duvertüre zu „Räthchen von Heil-
brunn“ von Citner u. A. — Selbst wenn dergleichen Werke von
keiner hervorragenden Bedeutung sind, ist schon anerkennenswerth,
daß hierdurch den Lebenden Gerechtigkeit wiederfährt und jungen Com-
ponisten Gelegenheit gegeben wird, ihre Werke theils selbst zu hören,
theils bei einem größeren Publicum einzuführen.

Bach's Matthäus-Passion ist in der diesjährigen Charwoche in
Wien, Berlin, München, Leipzig, Bremen, Hamburg und
Frankfurt a. M., also in fast sämtlichen musikalischen Central-
punkten Deutschlands zur Aufführung gelangt. — Vor 30 Jahren
kannten dieses Meisterwerk nur erst wenig Eingeweihte; seine erste Auf-
führung durch Mendelssohn galt als unerhörtes Wagniß; jetzt ist
es die populärste Passionsmusik geworden. Auch diesen musikalischen
Fortschritt (der freilich langsam genug gegangen ist) begrüßen wir mit
Freuden.

Die neueste Musikgesellschaft in London, die „Musical Society“,
brachte zur Eröffnung ihres vierten, unter großem Zubräng begonnenen
Jahrescyclus u. A. die Carneval-Duvertüre von Berlioz. Joachim
spielte sein ungarisches Concertstück. Im nächsten Concert kommt die
neunte Symphonie zur Aufführung. Diese Gesellschaft ist die musika-
lisch am weitesten vorgeschrittene in England.

Neue und neuemstudirte Opern. Verdi's „Ernani“ ist in
Berlin neu einstudirt wieder gegeben worden, um Fr. Lucca Gele-
genheit zu einer neuen Glanzrolle zu geben. Als „Elmira“ hatte sie
auch großen Erfolg, aber die Oper im Ganzen hat nicht angesprochen.

Die zweiactige komische Oper vom Meffen Meyerbeer's, Ju-
lius Beer, „La fille d'Egypte“ ist in Paris nun mehrmals zur
Aufführung gekommen. Sie hatte einen succes d'estime, aus Galan-
terie gegen den Onkel. Das Textbuch (von Barbier) ist langweilig,
die Musik unselbstständig.

Musikalische Novitäten. Von der Händel-Ausgabe der
deutschen Händel-Gesellschaft (Breitkopf & Härtel) sind soeben die 11.
und 12. Lieferung veröffentlicht worden. Sie enthalten die „Traner-
hymne auf den Tod der Königin Caroline“ und das „Alexanderfest“.

Liszt's reizende Bearbeitung des „Spinnerliedes“ aus Wagner's
„Fliegendem Holländer“ — ein überaus fein gearbeitetes und zugleich
sehr dankbares Concert- und Salonstück — ist bei Breitkopf & Härtel
erschienen. Es bildet in seiner durchweg genialen Behandlung, in mu-
sikalischer, wie technischer Beziehung, ein würdiges Gegenstück zu dem
brillanten Walzer aus Gounod's „Faust“ (Berlin, Bock) der bereits
ein Zug-Concertstück zu werden beginnt.

Von der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf & Härtel wurden
neuerdings ausgegeben: „Die Schlacht bei Vittoria“, Op. 91, Partit-
tur; das Streichquintett in C Op. 29, Partitur; 3 Quartette, Op. 18,
Nr. 1—3 (F, G, Ddur) in Stimmen; Streichtrio Op. 3, in Es, Par-
titur, und die drei Erbsen Op. 1 in Partitur und Stimmen.

Des Petersburger Jean Voigt's in diesen Blättern schon mehr-
fach erwähntes Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus“ ist im
Clavierauszug soeben erschienen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Literarische Novitäten. Soeben erschien: „Das Wesen des
deutschen Rhythmus. Ein Beitrag zur deutschen Verslehre“ von
Roderich Benedix. (Leipzig, Harrsch.)

Artistische Notiz. Der Bildhauer Fredl in Regensburg
hat die Gypsstatue des verstorbenen Canonikus Dr. Prosske geformt.
Sie soll trefflich gelungen sein, und wird daher allen Verehrern des
Dahingeshiedenen willkommen sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Seyffert in
Brandenburg hat für die Composition einer Hymne zur Krönungs-
feier die große goldene Medaille „für Kunst“ vom König von Preußen
erhalten.

Journalchau.

Die Wiener Zeitschrift „Recensionen“ bringt in ihrer neuesten
Nummer einen Leitartikel, in welchem sie in sehr anerkennenswerther
Weise die unbedingte Nothwendigkeit der Vorführung von No-
vitäten in den Concerten betont. Es ist dies abermals eine Be-
stätigung dessen, was von uns im Eingange unserer vorigen Nr.
bemerkt wurde: der Grundsatz selbst erhält jetzt allgemeine Aner-
kennung, und wenn sich derselbe nicht auf principielle Einsicht stützt,
so sind es wenigstens praktische Gesichtspunkte, welche die Befolgung
desselben gebieten. Das Wiener Blatt beklagt jedoch das ungünstige
Schicksal aller der Novitäten, die zwischen classische Meisterwerke ein-
gereiht werden, und in Folge davon in der Regel einen schweren
Stand haben; es schlägt aus diesem Grunde bei einem größern
Opus von Abonnementsconcerten besondere Novitätenconcerte
vor, oder auch Errichtung besonderer Concertunterneh-
mungen für diesen Zweck. Beides ist richtig, beides waren wir
schon längst zu erreichen bemüht, das Letztere durch unsere Künstler-
Versammlungen und den Musikverein, das Erstere in den Leipziger
Güterpeconcerten, in welchen der Accent einmal mehr auf Novitäten, das
andere mehr auf alte anerkannte Werke gelegt war. Nur ein Umstand
ist in dem beregten Artikel übersehen: die Nothwendigkeit, doch auch in
Concerten, in welchen der Schwerpunkt auf classischen Werken ruht,
der Abwechslung, der Erfrischung, der Anregung wegen immer, wenn
auch zum kleineren Theil, Novitäten vorzuführen. Die Nichtbeachtung
dieses Umstandes ist es gerade, welche vielen Concerten, auch wenn sie
durchgängig mit vortrefflichen, aber oft gehörten Werken ausgestattet
sind, den Charakter der Geistlosigkeit verleiht und dieselben langweilig
macht. Die Bibel ist das größte Buch der Welt, und doch würde Nie-
mand in unserer Zeit seine Lectüre ausschließlich und ganz allein immer
nur auf sie beschränken wollen. Ein Programm aus einigen aner-
kannten Werken zusammenzuwürfeln, ist in unserer Zeit keine Kunst
mehr. Das vermag jetzt der untergeordnetste Musiker. Das Inter-
essante, das Anregende liegt in der geschickten Zusammenstellung, in
der mit treffendem Blick vollzogenen Auswahl, in der künstlerischen
Anordnung, in der jedoch im Wiederholungsfalle ebenfalls die Scha-
blone vermieden und ein steter Wechsel angestrebt werden muß. Ist
dies der Fall, wird die Folge der Musikstücke psychologisch und künst-
lerisch gehörig motivirt, so wird auch den Novitäten ein besseres Schick-
sal zu Theil werden, — vorausgesetzt, daß sie überhaupt die Eigen-
schaften in sich tragen, welche einen anständigen Erfolg garantiren.

Statuten

des

Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Unter dem allerhöchsten Protectorat Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen.

Vorwort.

Die musikalischen Zustände sind in ein Stadium getreten, wo sich die Nothwendigkeit, aus dem bisherigen Naturalismus herauszukommen und zu selbstbewusster Organisation fortzuschreiten, immer klarer herausstellt. Es ist demnach an der Zeit, daß die deutschen Tonkünstler, die bisher für Bestrebungen im Interesse Anderer so häufig in Anspruch genommen wurden und gern zu helfen bereit waren, endlich auch zu ihrem eigenen Vortheil und zum Besten ihrer Kunst zu einem Unternehmen, wie das hier begründete, mit Beiseitesetzung aller Sonderbestrebungen, sich vereinigen.

Es kommt zu diesem Zweck hauptsächlich auf ein einheitliches Wirken an; es handelt sich darum, die zerstreuten und dadurch zersplitterten Kräfte auf ein bestimmtes Ziel hingleiten, und zugleich die Thätigkeit derselben durch das Ganze — unbeschadet der freien Ueberzeugung des Einzelnen — zu unterstützen und zu tragen.

Zur Anbahnung und möglichsten Erreichung dieses Zieles hat sich ein Verein gegründet, dessen Statuten in Folgendem enthalten sind.

I. Name und Zweck des Vereins.

§. 1.

Der am 7. August 1861 zu Weimar constituirte „Allgemeine Deutsche Musikverein“ steht unter dem allerhöchsten Protectorat Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen.

Die Zwecke des Vereins sind:

Pflege der Tonkunst und Förderung der Tonkünstler. Sie theilen sich in künstlerische und Unterstützungszwecke.

A. Künstlerische Zwecke.

Tonkünstler-Versammlungen an verschiedenen, wechselnden Orten, verbunden mit musikalischen Aufführungen.

§. 2.

Die Wirksamkeit des Vereins hat sich zunächst und hauptsächlich durch Veranstaltung von Tonkünstler-Versamm-

lungen und damit verbundenen musikalischen Aufführungen und mündlichen Vorträgen zu documentiren.

Zweck der Versammlungen.

§. 3.

Diese Versammlungen sind zunächst dazu bestimmt, die Künstler persönlich einander näher zu bringen, aus der bisherigen Zersplitterung herauszuführen, dem Einzelstehenden collegialische Förderung und Anregung zu vermitteln, somit, durch allgemeinen gegenseitigen Austausch der Erfahrungen und Ideen über das in der Kunst zu Erstrebende, ein Gesamtbewußtsein zu wecken und zu kräftigen. Sie sollen überhaupt die Aufgabe verfolgen, für die höheren künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit und für das Verständniß derselben Bahn zu brechen, der Organisation der künstlerischen Angelegenheiten vorzuarbeiten und ein Publicum dafür heranzubilden.

Ein wesentliches Förderungsmittel bilden hierbei mündliche Vorträge über die Forderungen der Zeit, welche sowohl von Musikern, als auch von Dichtern und Schriftstellern gehalten werden können.

Art der Aufführungen.

§. 4.

Die mit diesen Versammlungen verbundenen Aufführungen haben sich zu erstrecken auf bedeutende, wenig gehörte, insbesondere neue Tonwerke jeglicher Art. Es sind jedoch auch solche ältere Werke zu berücksichtigen, welche selten oder gar nicht mehr zur öffentlichen Aufführung gelangen, und dennoch durch ihre Bedeutsamkeit von allgemeinem künstlerischen Interesse sind.

§. 5.

Der Verein erkennt als Hauptgesichtspunkt für diese, wie für alle Concertprogramme der Gegenwart: Allen Epochen der Kunst, denen ein bleibender Werth eigen ist, eine gleiche Theilnahme entgegenzubringen.

§. 6.

Die Aufführungen sind der Regel nach öffentlich; es können aber auch solche veranstaltet werden, welche nur für die Mitglieder des Vereins bestimmt sind.

Ort der Versammlungen.

§. 7.

Die Orte, an welchen die Zusammenkünfte stattfinden sollen, werden durch die Versammlungen selbst bestimmt; der Ort der nächsten bei der unmittelbar vorhergehenden.

Bei der Wahl derselben ist auf die Localverhältnisse Rücksicht zu nehmen. Es kann nur ein Ort gewählt werden, welcher die Mitwirkung bereits zugesagt hat oder während der Dauer der Versammlung zusagt.

Zeitabschnitt der Versammlungen.

§. 8.

Die Versammlungen finden vorerst alle 2 Jahre, wo möglich Ende Juli oder Anfang August statt. Erbieten sich Städte, Corporationen oder Protectoren, die Versammlungen bei sich zu sehen und die Kosten zu übernehmen, so können dieselben auch jährlich wiederholt werden.

Aufführungen außerhalb der Tonkünstler-Versammlungen.

§. 9.

Der Verein stellt sich ferner die Aufgabe, auch außerhalb der Tonkünstler-Versammlungen musikalische Aufführungen zu unterstützen, bei welchen Vereinsmitglieder betheiligt sind.

Es sollen zu dem Ende

a) einzelne Concertaufführungen, welche dem Verein von künstlerischer Wichtigkeit erscheinen, bei denen aber der Unternehmer voraussichtlich nicht auf die Kosten kommt, unterstützt werden.

b) Ebenso kann der Verein bei Errichtung oder zeitgemäßer Organisation eines größeren Cyclus von Abonnementsconcerten mitwirken.

c) Ferner kann der Verein auch jüngeren Tonkünstlern, welche ihre Werke zu Gehör bringen wollen, die hierzu erforderlichen Mittel aber nicht besitzen, fördernd entgegenkommen.

§. 10.

In allen Fällen der Unterstützung kann die Vereinscasse einen (in jedem einzelnen Fall zu bestimmenden) Procentsatz der Einnahme in Anspruch nehmen. Dafür übernimmt der Verein — bei derartigen, selbstverständlich nach seiner vorgängigen Anordnung veranstalteten Musikaufführungen, und nach einer vorläufig einzureichenden Kostenberechnung, resp. später erfolgten Rechnungseinsicht — bis zu einem gewissen, näher zu fixirenden Betrag, die Deckung eines etwaigen Deficits.

Druck neuer Werke.

§. 11.

Der Verein bietet zum Druck neuer bedeutender Ton- schöpfungen oder musikwissenschaftlicher Arbeiten, soweit sie von seinen Mitgliedern ausgegangen sind, die Hand.

Hierbei sind namentlich größere Werke zu berücksichtigen, deren künstlerischer Werth von Seiten der Verleger nicht im Voraus abzumäßen ist.

Das nächste Anrecht auf Veröffentlichung durch den Verein haben die bei den Versammlungen zur Aufführung gebrachten Werke.

Kleinere, gangbaren Fächern angehörende Werke können solche Unterstützung nur ausnahmsweise, in dem Falle bean-

spruchen, wenn es gilt, einem jungen Talent damit die Bahn zu öffnen.

Art der Veröffentlichungen.

§. 12.

Der Verein läßt zu dem Ende entweder

1) das Werk auf seine Kosten drucken und giebt dasselbe einem Verleger in Commission; oder

2) er schließt mit einem solchen einen Verlagscontract ab.

§. 13.

Im ersten Falle bezieht der Verein die aus dem Vertrieb des Werkes sich ergebende Einnahme. Sind durch dieselbe die Druckkosten und der sonstige etwaige Aufwand sammt Zinsen gedeckt, so erhält der Autor die Hälfte der weiteren Netto-Einnahme als Honorar. Ist im zweiten Fall (§. 12, 2) Honorar ausgemacht, so erhält dasselbe der Autor, nach Abzug der dem Verein etwa erwachsenen Kosten.

Der Verein kann einem und demselben Buchhändler alle von ihm zum Druck beförderten Werke in Commission geben, wohingegen beim Abschluß der Verlagscontracte auf einen möglichststen Wechsel unter den Verlegern zu achten ist.

§. 14.

Bei allen solcher Gestalt veröffentlichten Werken wird auf dem in deutscher Sprache abzufassenden Titel — auf welchem auch ohne Ausnahme die Angabe der Jahreszahl des Erscheinens nicht fehlen darf — die Bemerkung: „Herausgegeben von dem Allgemeinen Deutschen Musikverein,“ nebst einem motivirenden Vorwort beigelegt.

§. 15.

Die Autoren sollen durch die Mitwirkung des Vereins eigenen Bemühungen um Herausgabe ihrer Werke nicht entzogen sein. Nur wo thatsächlich das deshalb Erforderliche, aber ohne Erfolg, geschehen ist, kann die Hülfe des Vereins in Anspruch genommen werden.

Preisaufgaben.

§. 16.

Der Verein kann Preisaufgaben stellen; dieselben sind namentlich über Themata der Musikwissenschaft zu geben. Für Ton- schöpfungen sollen dergleichen nur dann aufgestellt werden, wenn in besonderen Fällen ein Resultat davon erwartet werden darf.

Für die Veröffentlichung der gekrönten Preisschriften oder Compositionen gelten im Wesentlichen dieselben Bestimmungen, wie für den Druck neuer Werke überhaupt (§. 11 - 14); nur daß anstatt des eventuellen Honorars (§. 13) hier ein vom Verein fixirter Preis zu substituiren ist.

Die Bibliothek des Vereins.

§. 17.

Eine Bibliothek des Vereins wird gegründet, theils durch die eigenen Verlagswerke desselben; theils durch Einsendungen von Seiten der Autoren und Verleger; durch Schenkungen; sowie endlich durch Ankauf von Musikalien und Büchern, wobei namentlich, zur Ermöglichung ihrer Aufführung, auf schwerer zu beschaffende, umfangreiche Musikwerke (Partitur und Stimmen), sowie anderseits auf Unterstützung nationaler

Verlagsunternehmungen (wie z. B. die Gesamtausgaben von Bach, Händel, Beethoven u.) durch Betheiligung an der Subscription Bedacht zu nehmen ist.

Den Mitgliedern, welchen insbesondere die Einsendung resp. Ueberlassung ihrer eigenen Werke an die Bibliothek zur Pflicht gemacht wird, steht die Benutzung derselben offen, sowie auch zwischen den einzelnen Tonkünstler-Vereinen (siehe § 43) eine gegenseitige Ueberlassung und ein leihweiser Austausch von Werken, zum Zwecke von Aufführungen, stattfindet.

Die Bibliothek wird am Sitz des geschäftsführenden Vorstandes — dormalen Leipzig — aufbewahrt und von einem Bibliothekar unter Aufsicht der geschäftsführenden Section des engeren Ausschusses (siehe §. 29, a) verwaltet.

B. Unterstützungs-Zwecke.

§. 18.

Der Verein hat die weitere Aufgabe, nach zwei Richtungen hin Unterstützungen zu gewähren. Er bezweckt durch dieselben

1) Einzelnen die Erlangung einer sicheren künstlerischen Ausbildung zu ermöglichen;

2) die äußere Existenz der durch Krankheit, Verarmung oder durch sonstige unverschuldete Unglücksfälle unfähig, resp. bedürftig gewordenen Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wo nöthig zu festigen, und deren unsichere pecuniäre Stellung nach Kräften aufzubessern.

Berechtigung zur Unterstützung und Art derselben.

§. 19.

Ansprüche auf die im vorigen Paragraph unter 1. genannte Unterstützung können nur Solche (auch Nichtmitglieder) machen, welche sich bereits durch bewährte Leistungen auf irgend einem Gebiete der praktischen oder theoretischen Musik (als Componisten, ausübende Künstler, Sänger und Sängerinnen, Schriftsteller) hervorgethan haben, denen aber die äußeren Mittel zu weiterer künstlerischer Ausbildung mangeln.

Anspruch auf die unter 2. erwähnte Unterstützung hat jedes derselben bedürftige Mitglied des Vereins.

§. 20.

Die Unterstützung kann geschehen

a) durch einen binnen zu bestimmender Frist zu restituierenden, aber nicht zu verzinsenden Vorschuß;

b) durch einen einmaligen,

c) durch einen regelmäßigen, für die Dauer des Bedarfs zu gewährenden, an bestimmten Terminen praenumerando zu zahlenden Beitrag.

Eine fernere Unterstützung besteht endlich

d) durch Engagementvermittlungen, Empfehlung von Stellen u.

Ob die Unterstützung unter 2, a—c auch auf die Hinterbliebenen der Mitglieder auszudehnen ist, wird vom Stand der Cassenverhältnisse abhängen und bleibt weiterer Bestimmung vorbehalten.

Wirksamkeit.

§. 21.

Die Wirksamkeit des Allgemeinen Deutschen Musikvereins als Unterstützungsverein beginnt, wenn die Zahl der Mitglieder sich auf 500 beläuft, also eine laufende Jahreseinnahme von 1000 Thalern gesichert ist.

Höhe der Unterstützungsmittel und des Unterstützungsbetrags.

§. 22.

Von der Gesamt-Jahreseinnahme (§. 21) werden im Rechnungsjahr $\frac{1}{4}$ für Unterstützungszwecke verwendet. Auch kann eine etwa ausgeschriebene Extrasteuer (siehe §. 39, 3) ganz oder zum Theil dafür verwendet werden.

Geschäftsgang.

§. 23.

Sobald — sei es durch eigene schriftliche Gesuche der Betroffenen, oder auf einen durch ein Vorstandsmitglied eingebrachten und gehörig motivirten Antrag — ein Unterstützungsfall vorliegt, entscheidet über die Art und Weise, sowie über die Höhe und die Dauer der zu gewährenden Unterstützung, mit Rücksicht auf die Umstände und die vorhandenen Mittel, nach vorgängiger Prüfung der Gesamtvorstand durch einfache Stimmenmehrheit. Krankheiten sind durch ärztliche Atteste zu beglaubigen, Verarmung und sonstige Unfähigkeit durch mit Prüfung der Verhältnisse der Wittsteller Beauftragte zu constatiren.

§. 24.

Bei dringenden, plötzliche Hülfe erheischenden Nothfällen kann der Vorsikende des Gesamtvorstands und engeren Ausschusses (siehe §. 31) über eine einmalige, den Betrag von 10 Thalern nicht übersteigende Unterstützung, ohne weitere Anfrage bei dem Gesamtvorstand, (nach vorgängiger Besprechung mit dem Cassirer,) allein disponiren, nur mit der Verpflichtung, dem ersteren sodann ungesäumt Mittheilung zu machen.

Die Deffentlichkeit in Unterstützungsangelegenheiten braucht nicht principieell vermieden zu werden, die nöthige Discretion dabei ist selbstverständlich.

Verlust der Unterstützung.

§. 25.

Die Entziehung der Mitgliedschaft (siehe §. 38) hat auch den Verlust des Rechtes auf den Fortbezug der regelmäßigen Beiträge (§. 20, c) zur Folge.

II. Organisation des Vereins.

§. 26.

Die Angelegenheiten des Vereins werden verwaltet:

1) durch den Gesamtvorstand,

2) durch den engeren Ausschuß,

3) durch die Generalversammlungen der Mitglieder.

Der Gesamtvorstand.

§. 27.

Der Gesamtvorstand besteht aus 25 Mitgliedern; dieselben werden durch die Generalversammlung gewählt. Aus seiner Mitte wählt seinerseits der Gesamtvorstand einen Vorsitzenden,

einen Secretair (Geschäftsführer)

und

einen Cassirer,

nebst den erforderlichen Stellvertretern.

Der Gesamtvorstand entscheidet über die theils zu künstlerischen, theils zu Wohlthätigkeitszwecken zu verwilligende Unterstützung (§. 18 ff.); über das Ausschreiben einer Extra-Steuer (siehe §. 39, 3); über den vorzeitigen Austritt und Ausschuß von Mitgliedern (siehe §. 38); über Verwendung der Ueberschüsse (siehe §. 41); über Anträge auf Abänderung der Statuten (siehe §. 46).

Die Abstimmung erfolgt durch einfache Majorität; bei etwaiger Stimmengleichheit entscheidet der Vorsitzende.

Der engere Ausschuß.

§. 28.

Der Vorsitzende, Secretair und Cassirer bilden zusammen mit sechs anderen, von dem Gesamtvorstand aus seiner Mitte gewählten Mitgliedern den engeren Ausschuß.

Der engere Ausschuß ist befugt, sich in einzelnen Fällen aus dem Gesamtvorstand zu verstärken; er hat alle Vereinsangelegenheiten zu besorgen und zu entscheiden, soweit dieselben nicht vor den Gesamtvorstand gehören (§. 27), oder der Generalversammlung vorbehalten sind (siehe §. 42).

Sectionen.

§. 29.

Der engere Ausschuß theilt sich, zum Zweck der Erleichterung der Geschäftsführung, in 3 verschiedene Sectionen mit je 5 Mitgliedern, welche zugleich mehreren Sectionen angehören können.

a) die geschäftsführende Section.

Dieselbe hat die allgemeine Leitung sämtlicher, den Verein betreffenden Geschäfte; sie hat ferner Zeit und Dauer der Versammlungen zu bestimmen und auszuschreiben. Die Bestimmung der auszuführenden Werke geschieht im Einverständniß mit der musikalischen Section.

In allen Angelegenheiten, in welchen dem Gesamtvorstand die Entscheidung zusteht, hat sie eine Vorberatung eintreten zu lassen und ihr Gutachten abzugeben.

Die geschäftsführende Section vertritt den Verein nach außen activ und passiv, gerichtlich und außergerichtlich. Sie schließt die Verlags-, Commissions- und sonstigen Verträge ab.

In dieser Section muß sich ein juristisch gebildetes Mitglied befinden.

b) die musikalische Section.

Zu deren Geschäftskreis gehört die Prüfung der eingesendeten Manuscripte, nebst Vorschlägen zum Druck, resp. zur Aufführung derselben, letzteres in gemeinsamer Entscheidung mit der geschäftsführenden Section; ferner Regelung der musikalischen Preisaufgaben.

c) Die literarische Section.

Derselben steht zu: die Prüfung der eingesendeten Schrift-

werke; Beschaffung geeigneter Vorträge für die Versammlungen; Stellung musikalisch-literarischer Preisaufgaben.

§. 30.

Um die Vortheile der Consistenz zugleich mit denen einer frischen Beweglichkeit möglichst zu vereinigen, hat der engere Ausschuß seine Functionen innerhalb der ersten Vereinsperiode (9 Jahre; siehe §. 38) beizubehalten, während von den übrigen Vorstandsmitgliedern alle 2 Jahre die Hälfte (also im Ganzen $\frac{1}{2}$ des Gesamtvorstandes) durch das Loos auscheiden. Die Ausgeschiedenen sind jedoch wieder wählbar.

Der Vorsitzende.

§. 31.

Dem Vorsitzenden steht die Geschäftsleitung sowohl des Gesamtvorstandes, als des engeren Ausschusses und der einzelnen Sectionen desselben zu.

Er nimmt alle, an den Verein gerichteten Einsendungen in Empfang, — mit Ausnahme der regelmäßigen Jahresbeiträge, welche an den Cassirer zu adressiren sind, — verfügt die Vertheilung derselben an die betreffenden Sectionen und veranlaßt in den bezüglichen Fällen (§. 27) die Beschlußfassung des Gesamtvorstandes. Bei dringlichen Unterstützungen hat derselbe, unter den in §. 24 angegebenen Modificationen, das alleinige Verwilligungsrecht. Bei Stimmengleichheit in sämtlichen Abstimmungen steht ihm die Entscheidung zu.

Der Vorsitzende hat die Zahlungsanweisungen zu erteilen, überhaupt sämtliche Ausfertigungen Namens des Vereins zu unterzeichnen. Bei denjenigen, welche auf einem Beschluß des Gesamtvorstandes, resp. einer Generalversammlung beruhen, ist außerdem Contrasignatur des Secretairs erforderlich.

Der Secretair.

§. 32.

Der Secretair (resp. Geschäftsführer) führt die Correspondenz, die Registranden, Protokolle, (in den Vorstandsversammlungen allein, in den Generalversammlungen nach Befinden unter Zuziehung von Hilfs-Protokollanten, resp. Stenographen), contrasignirt nach Vorschrift des §. 31 in das, hält die Acten u. s. w., hat überhaupt für Ausführung der Beschlüsse Sorge zu tragen und unterliegt in dieser Beziehung der Controle eines aus dem engeren Ausschusse zu ernennenden Mitgliedes. Erlangt die Wirksamkeit des Vereins eine solche Ausdehnung, daß die Zeit des Geschäftsführers hierdurch überwiegend in Anspruch genommen wird, so ist demselben, im Einverständniß mit dem Gesamtvorstand, ein dem Vereinsvermögen entsprechender Jahresgehalt auszusetzen.

Der Cassirer.

§. 33.

Der Cassirer hat die Cassenverwaltung, mit jährlicher Rechnungsablegung vor einer dazu ernannten Prüfungskommission, zu führen. Zahlungen, sobald sie nicht zu den laufenden gehören, können nur mit Genehmigung des Vorsitzenden erfolgen.

Vorort.

§. 34.

Der Geschäftsmittelpunkt ist dermalen Leipzig. Solchen Vorstandsmitgliedern, welche bei den Sectionen

berathungen, Vorstands- und Generalversammlungen unbedingt persönlich anwesend sein müssen, ist auf deren Antrag eine Reiseentschädigung aus der Vereinskasse zu bewilligen.

Berechtigung zur Mitgliedschaft.

§. 35.

Mitglieder des Vereins zu werden sind berechtigt: alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen; musikalische Schriftsteller und Herausgeber von Zeitschriften, in deren Spalten der Musik eine regelmäßige Stelle eingeräumt ist; Vorsteher von Concertinstituten und Gesangsvereinen; Theaterdirectoren und Intendanten; Musikalienhändler; Instrumentenmacher; Lehrer, welche ihr Verufen mit der Tonkunst in Verbindung bringt; Dilettanten, die in irgend einem Zweig der Tonkunst durch selbstständige Leistungen sich hervorgethan haben, oder von einem musikverständigen Mitgliede empfohlen sind.

Auch Nichtdeutsche können Mitglieder des Vereins werden, sind aber als Vorstandsmitglieder nicht wählbar.

Die Anmeldungen sind schriftlich bei einem Vorstandsmitgliede (zur Weiterbeförderung an den Vorsitzenden) oder direct beim Vorsitzenden selbst einzureichen. Ueber die Aufnahme neuer Mitglieder entscheidet der engere Ausschuss.

Jedes Mitglied erhält bei seinem Eintritt eine Mitgliedskarte, welche gleichzeitig als Legitimation bei allen Vereinsversammlungen gilt. Später können unter Umständen Diplome in artistisch werthvoller Ausstattung hinzugefügt werden.

Rechte der Mitglieder.

§. 36.

Die Mitglieder des Vereins haben folgende Rechte:

1) Jedes Mitglied hat Sitz und Stimme in den Generalversammlungen und kann auch außerhalb derselben

2) auf Förderung der Vereinszwecke zielende Anträge bei dem Vorstande stellen; insbesondere aber ist es befugt,

3) sowohl seine eigenen, als auch fremde (neue) Werke für die vom Verein zu veranstaltenden Aufführungen vorzuschlagen. Erstere sind von dem über die Annahme entscheidenden engeren Ausschuss (§. 29, b) vor allen anderen zu berücksichtigen.

4) Die Mitglieder haben freien Zutritt zu den bei den Tonkünstler-Versammlungen stattfindenden Proben und Aufführungen (§. 4-6) des Vereins, unter der Voraussetzung, daß sie sich innerhalb der jedes Mal festgesetzten Frist anmelden. Eine desfallige Unterlassung hat wenigstens den Verlust des Gratisbesuches zur Folge.

5) Sie sind berechtigt zur Benutzung sämmtlicher Vereinsanstalten, nach den dafür aufgestellten Grundregeln. Insbesondere steht die Bibliothek (§. 17) ihrer Benutzung offen, sowohl zu Privatzielen, als auch zur Veranstaltung von Aufführungen.

6) Die Mitglieder erhalten die durch den Verein publicirten Werke (§. 12-15) und Preisschriften (§. 16) entweder gratis, oder können dieselben auch um einen ermäßigten Preis beziehen.

7) Bietet sich dem Vorstand Gelegenheit zur Besetzung von Stellen, so haben, bei übrigens gleicher Befähigung, die Mitglieder des Vereins den Vorzug. Auch ist denselben gestattet, hierzu besonders geeignete Persönlichkeiten zu empfehlen.

8) Im Falle thatsächlich ungerechter Angriffe gegen Mitglieder, in Bezug auf ihre künstlerische oder kunstwissen-

schaftliche Wirksamkeit, sind diese berechtigt, vom Verein die Uebnahme ihrer Vertheidigung zu verlangen.

9) Die Mitglieder können in den oben (§. 19) bezeichneten Fällen die pecuniäre Unterstützung des Vereins in Anspruch nehmen.

10) Jedes Mitglied erhält einen Abdruck aller in Vereinsangelegenheiten publicirten Schriftstücke, insbesondere des, jedes Mal an die Generalversammlung zu erstattenden Berichtes über das künstlerische Wirken und den Cassenbestand des Vereins (beziehungsweise einen Auszug desselben), nebst einem Verzeichniß der neu hinzugegetretenen Mitglieder.

Weitere Unternehmungen, sowohl im allgemeinen Interesse des Vereins, als zum besonderen Vortheil der Mitglieder, (u. A. ein Jahrbuch des Vereins, Verlosungen einzelner werthvoller Werke u. s. w.) werden in Aussicht genommen, sobald die hierzu erforderlichen Mittel ausreichend erscheinen.

§. 37.

Die Mitglieder sind verpflichtet, die Vereinszwecke wie überall, so insbesondere an ihrem Wohnorte zu unterstützen. Sie haben darauf hinzuwirken, daß Musik im Sinne und Geiste des Vereins (§. 4 u. 5) betrieben, und dadurch die musikalische Bildung befördert werde. Sie haben deshalb auf die Aufführung bedeutender Tonschöpfungen jeglicher Kunstperiode ihr hauptsächlichstes Augenmerk zu richten; zur Belehrung und Beseitigung von Vorurtheilen geeignete Bücher und Musikalien zu empfehlen, darauf nöthigenfalls durch die Presse aufmerksam zu machen, und die Interessen der Kunst überhaupt, sowie speciell die des Vereins, nach allen Seiten hin zu vertreten. Alle Mitglieder haben zugleich die pecuniäre Lage des Vereins möglichst zu fördern. Gegenseitig verpflichten sich dieselben, einander bei vorkommenden Gelegenheiten zur Erreichung künstlerischer Intentionen behülflich zu sein. Ebenso verpflichtet sich jedes ausübende Mitglied, im Falle nicht anderweitige Verbindlichkeiten dies verhindern, zur Mitwirkung bei den, gelegentlich der Tonkünstler-Versammlungen veranstalteten Aufführungen — eventuell gegen Erstattung der Reisekosten.

Dauer der Mitgliedschaft.

§. 38.

Um das große und nicht mühselige Ziel um so leichter und schneller gemeinschaftlich zu erreichen, ist die Verbindlichkeit der Mitgliedschaft mit Einschluß des Vorstandes zunächst auf die erste Vereinsperiode von 9 Jahren (bis 17. December 1870, Beethoven's hundertstem Geburtstage) festgesetzt. Ueber die Zulässigkeit etwaiger früherer Austrittserklärungen entscheidet der Gesamtvorstand, ebenso über den Ausschuß eines Mitgliedes in Fällen, wo dies der sociale Anstand gebietet.

Ein Verlust der Mitgliedschaft tritt von selbst ein, wenn nach zweimaligem Erinnern 2 Jahre hindurch die Beiträge rückständig geblieben sind. Es erlischt jedoch damit nicht die Verpflichtung zur Nachzahlung rückständiger Beiträge.

Einnahmen des Vereins.

§. 39.

Die Mittel des Vereins bilden sich aus folgenden Einnahmen:

1) Jedes Mitglied hat einen jährlichen, pro numerando zu zahlenden Beitrag von Zwei Thalern zu leisten, welcher frankirt oder auf dem Wege des Buchhandels an den Cassirer des Vereins einzusenden ist. Erweitert sich die Wirksamkeit des

Vereins, treten die Mitglieder in den Genuß mannichfacher künstlerischer und materieller Vortheile, so kann dieser Betrag, jedoch nur mit Genehmigung einer Generalversammlung, erhöht werden.

2) Die nach Schluß des ersten Vereinsjahres (August 1862) eintretenden Mitglieder haben ein Eintrittsgeld von je einem Thaler zu zahlen.

3) Der Gesamtvorstand ist ermächtigt, bei besonders dringenden Bedürfnissen eine Extrasteuer, welche aber die Hälfte des regelmäßigen Jahresbeitrags nicht übersteigen darf, von jedem Mitgliede zu erheben.

4) Jedes Vereinsmitglied, welches, ohne Honorar zu erhalten, als Solist (Dirigent) in einem Wohlthätigkeitsconcert mitwirkt, ist verpflichtet, von dem Concertunternehmer die Abgabe eines, nach der Größe des Ortes und den sonstigen Verhältnissen sich richtenden Beitrags von je 5, 3 oder 1 Thlr. an die Vereinskasse zu bedingen. Für die Einsendung dieses Betrags hat das betreffende Mitglied einzustehen.

§. 40.

Weitere Beschaffung pecuniärer Mittel kann erfolgen und wird erbeten: durch Theater- und Concertaufführungen, Vorlesungen u. s. w. zum Besten der Vereinskasse; Ueberweisung etwaiger Ueberschüsse bei Concerteinnahmen; Zuwendung des Ertrags einzelner Verlagswerke von Seiten der Autoren und Verleger; höhere Jahresbeiträge und sonstige freiwillige Gaben und Geschenke.

Ausgaben des Vereins.

§. 41.

Ist eine jährliche Einnahme des Vereins von 1000 Thalern gesichert (§. 21), so soll, außer dem bereits für die Unterstützungszwecke verwilligten $\frac{1}{4}$ (§. 22), ein weiteres $\frac{1}{4}$ derselben als Capital angelegt werden. Von der anderen Hälfte sind zunächst die Verwaltungskosten und die Kosten für die Versammlungen und Aufführungen zu bestreiten. Der verbleibende Ueberschuß ist zu anderen Vereinszwecken nach Beschluß des Gesamtvorstandes zu verwenden. Es kann aus demselben auch den Hinterbliebenen von Mitgliedern eine Unterstützung gewährt werden (§. 20).

Die Generalversammlungen.

§. 42.

Bei jeder Tonkünstler-Versammlung (§. 3-8) findet eine Generalversammlung der Vereinsmitglieder statt. Bei derselben sind nur die schon aufgenommenen Mitglieder, sowie die bei dieser Gelegenheit zur Mitgliedschaft sich anmeldenden stimmberechtigt. Zur Gültigkeit eines Versammlungsbeschlusses gehört die einfache Majorität der anwesenden Mitglieder. Uebertragung der Stimmen ist hierbei nicht zulässig.

Die Einladung zu den Generalversammlungen und die Leitung derselben gehört zu den Functionen des engeren Ausschusses (§. 29 a). Alle für die Verathung bei den Generalversammlungen bestimmten Anträge müssen drei Monate vorher schriftlich bei dem Vorstand eingebracht werden, indem nur

auf diese Weise die Mitglieder durch das Vereinsorgan (siehe §. 45) vorher davon in Kenntniß gesetzt werden können und überhaupt nur solcher Gestalt ein geordneter Geschäftsgang einzuhalten ist. Die Tagesordnung ist, soweit thunlich, vor Beginn der Versammlung kund zu machen.

Errichtung von Zweig-Vereinen.

§. 43.

Es sind Tonkünstler-Vereine an den einzelnen Orten als Zweigvereine des Gesamtvereins zu gründen. Die specielle Gestaltung derselben erfolgt auf Grund dieser allgemeinen Bestimmungen, jedoch mit besonderen Statuten und unter getrennter Verwaltung. Ob und in wie weit die Mitgliedschaft an dem einen Vereine zugleich die Mitgliedschaft an dem andern zur Folge hat, bleibt späteren Bestimmungen vorbehalten.

Verbindung mit anderen Vereinen.

§. 44.

Andere Vereine, deren Tendenz den Bestrebungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins entspricht, sowie sonstige musikalische Corporationen sind, unter später näher zu bestimmenden Modalitäten, zum Beitritt aufzufordern.

Organ des Vereins.

§. 45.

Organ des Vereins ist die in Leipzig unter Redaction des Dr. Fr. Brendel und im Verlage von C. F. Kahnt erscheinende „Neue Zeitschrift für Musik“, so daß sämtliche, das Interesse des Vereins betreffende Eröffnungen und Mittheilungen nur auf diesem officiellen Wege den Mitgliedern bekannt gemacht werden. In gleicher Weise dient dieselbe als Sprechsaal für alle, die weitere Ausbildung des Vereins bezweckenden Vorschläge, sowie sie nicht minder zur Ausnahme von Nachrichten über die Wirksamkeit der Mitglieder des gedachten Vereins bestimmt ist.

Abänderung der Statuten.

§. 46.

Anträge auf Revision resp. Abänderung der Statuten, welche von wenigstens fünf Vereinsmitgliedern unterstützt sein müssen, sind spätestens 3 Monate vor der jedesmaligen, nächsten Generalversammlung (§. 42) dem engeren Ausschuss einzureichen. Dieselben werden einer vorherigen Prüfung durch den Gesamtvorstand unterworfen, welcher über deren Zulassung oder Nichtzulassung zur Tagesordnung der Generalversammlung zu beschließen und demgemäß die Antragsteller zu bescheiden hat. Gegen eine abschlägige Entscheidung steht denselben jedoch ein, ebenfalls zeitig genug vorher anzumeldender, Recurs an die Generalversammlung frei.

Auflösung des Vereins.

§. 47.

Der Verein kann nur durch einen, von einer Majorität von $\frac{2}{3}$ sämtlicher Mitglieder gefassten Beschluß, aufgelöst werden.

Kritischer Anzeiger.

Concertmusik.

Für Violine mit Orchester.

Leopold Damrosch, Op. 9. Concertstück im Charakter einer Serenade, mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung. Leipzig und New York, Schubert & Comp. Pr. mit Pianoforte-Begleitung 2 Thlr.

Richard Würst, Op. 37. Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. mit Pianoforte 2 Thlr. 5 Ngr.

Ferd. Laub, Op. 8. *Polonaise de Concert pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano.* Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. mit Pianoforte 1 Thlr.

Da die Violinliteratur in neuerer Zeit an gediegenen Werken ziemlich arm zu nennen ist, so dürfte es von desto größerem Interesse sein, auf nachstehend verzeichnete Werke die Aufmerksamkeit zu lenken. Leopold Damrosch steht mit seinem „Concertstück in Form einer Serenade“ unter der Benennung oben an, ja wir glauben sagen zu müssen, daß diese Composition eine der bedeutendsten der Neuzeit in der Violinliteratur genannt werden kann. Den Besuchern der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung in Weimar wird dieselbe gewiß noch in bestem Andenken geblieben sein. Ueberhaupt ist das Werk schon vielfach mit entschiedenem Beifall zur Aufführung gekommen, so auch in den vorjährigen Euterpeconcerten zu Leipzig, und gegenwärtig in Berlin. Das Concertstück selbst zerfällt in vier Theile: „Einleitung und Ständchen“, „Intermezzo“ (Sommernachtsput), „Liebesgesang“, „Zum Abschied“. — Einen jeden dieser Theile kann man mit Recht ein treffliches kleines Bild nennen. Schon die Einleitung in ruhigem, nicht schleppendem Tempo, zeichnet sich sowohl durch bedeutende harmonische Schönheiten, als auch durch fein ausgeprägte Rhythmen aus, und bereitet in spannenster Weise auf das folgende „Ständchen“ vor. Dieses selbst ist eine der reizendsten Canzonetten; auch hier ist die rhythmische Gestaltung der Themen oft von der überraschendsten Wirkung. Das einfache, schön gedachte Thema in C-moll entwickelt sich in schönster Weise; immer reicher wird sein Entfalten, und doch läßt es selbst in den complicirtesten Gestalten sein ursprüngliches einfaches Gewand noch durchschimmern. — Der zweite Theil — Intermezzo, Sommernachtsput — macht einen ganz eigenthümlichen Eindruck, der aber der ihm zu Grunde liegenden Idee in hohem Grade entspricht. Den Sänger schrecken aus seinen Träumen die durch leichten Windstoß in Bewegung gesetzten Blätter naher Bäume, er glaubt die Geliebte zu sehen, doch — nachdem der geträumte Spuk vorüber ist — beginnt er von Neuem seine Laute zu rühren und stimmt den aus freudiger Brust emporquellenden „Liebesgesang“ an. Mit getroster Hoffnung auf baldiges Wiedersehen scheidet er von der Geliebten und in den Lüften verhallt sein letztes Ahe. — Die Durcharbeitung dieses Werkes ist eine durch und durch gelungene, und wir wollen wünschen, es noch öfter auf den Concertprogrammen — auch von anderen Virtuosen als dem Autor zum Vortrag gewählt — zu finden.

Das Concertstück von Würst stellt sich der Damrosch'schen Composition würdig zur Seite, nur daß dasselbe von einer bestimmten Idee nicht geleitet wird. Würst hat es verstanden, nicht die bloß rein virtuose Seite glänzen zu lassen, er sorgt auch dafür, daß anderen, nicht minder bedeutenden Zwecken Genüge geleistet wird, so daß er ein gediegenes Werk der Oeffentlichkeit übergibt. Dasselbe ist würdig, baldigst in die Programme der besseren Violinvirtuosen aufgenommen zu werden.

Von der Laub'schen Concertpolonaise müssen wir gestehen, daß, obwohl auch hier ein tieferer Gehalt sich nicht absprechen läßt, in derselben doch bedeutend mehr rein virtuoson Zwecken gedient wird. Ebenfalls wird sie stets einen sicheren Erfolg erzielen und ein für den vortragenden Künstler höchst dankbares Stild sein.

h.

Instructives.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Louis Köhler, Franz Schubert's Lieder für das Pianoforte einfach übertragen und mit Fingersatz versehen. Berlin, Bote & Bock. Pr. compl. 2 Thlr. 25 Ngr. Einzelne Lieder daraus von 5 bis 15 Ngr.

Diese zwölf übertragenen Lieder: 1) „Am Meer“, 2) „Ihr Bild“, 3) „Ständchen“, 4) „Gefrorne Thränen“, 5) „Das Fischermädchen“, 6) „Der Doppelgänger“, 7) „Gute Nacht“, 8) „Die Post“, 9) „Frühlings- traum“, 10) „Aufenthalt“, 11) „Der Lindenbaum“ und 12) „Erstarrung“ — von mittelschwerer Spielart, sollten keinem Clavierpieler fremd bleiben. Geübtere könnten diese trefflichen Uebertragungen zum Studium des vom Blattspielens benutzen. Der gute, deutliche Stich, auf schönem und festem Papier mit 64 Seiten Noten, empfiehlt sich durch Correctheit und Billigkeit den Verehrern F. Schubert's von selbst.

Friedrich Kiel, Zehn Pianofortestücke. Ebenbas. 18. Wert in 3 Hesten. Pr. à Hest 20 Ngr.

Alle zehn Stücke: 1) Präludium, 2) Scherzo, 3) Duett (1. Hest), 4) Andante, 5) Hongroise, 6) Scherzo, 7) Melodie (2. Hest), 8) Ballade, 9) Lied, 10) Hymne (3. Hest), dieses gelehrten Musikers haben begründeten Anspruch auf Originalität, so daß sich sämtliche Nummern von mittelschwerer Spielart durch noble Erfindung, fesselnde Melodie und Modulation, wie contrapunctische Arbeit den besseren Werken dieser Gattung, welche die neuere Zeit hervorgebracht, zur Seite stellen dürfen. Wir machen daher Lehrer und Lernende auf dieses gut ausgestattete Op. 18. ganz besonders aufmerksam. Th. K.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Fr. Krauer, Op. 11. Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen für jüngere Clavierpieler. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 22 1/2 Ngr.

Eine vierhändige Originalcomposition gehört zu den selteneren Erscheinungen auf musikalischem Gebiete und verdient willkommen heißen zu werden, wenn sie nach Gehalt und Form als eine solide Arbeit sich ankündigt. Der angezeigten „Sonatine“, deren Verfasser auf instructivem Gebiete bereits eine anerkennungswürthe Thätigkeit bewiesen, gebührt ein Platz in dieser Gattung, da sie neben ihrer instructiven Tendenz „jüngeren Clavierpielern“ auch einen entsprechend- verständlichen und anregenden Inhalt darbietet. Die Motive sind zwar nicht bedeutend, aber dem Zwecke der Composition angemessen, klar und von heiterer Lebendigkeit. Die knappe Form, in der die Composition gehalten, ist dem frischen, einheitlichen Gesamteindrucke durchaus günstig. Der Clavierfatz zeugt fast durchgängig von des Componisten Bestreben, der Jugend nur Gutes im saubersten Gewande darzubieten und die Ausführung übersteigt nirgends die Ansprüche an jugendliche Kräfte von elementarer Gewandtheit, giebt denselben jedoch Gelegenheit, eine dem Reproductionsfond angemessene Bravour zu entwickeln. Strebsamen Schülern von mittelmäßigen Anlagen wird sie im dritten oder vierten Unterrichtsjahre vorgelegt werden können.

G. K.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Constantin de Saligny, Op. 1. Cahier 1. u. 2. *Fleurs Romanes, quatre Airs Moldo-Valaques* transcrits pour le Piano. No. 1. Minuit. No. 2. Air d'Etienne le Grand. No. 3. Plainte d'amour. No. 4. Hora-Polka Moldave. Mainz, B. Schott's Söhne.

Constantin de Saligny, Op. 2. *La Graziosa, Polca Mazurka* pour Piano. Ebendas. Pr. 36 Kr.

—, Op. 3. *L'amabilité, Mazurka élégante* p. Piano. Ebendas. Pr. 27 Kr.

—, Op. 5. *La Montagnarde, Polca écossaise élégante* pour le Piano. Berlin, E. Paez. Pr. 10 Ngr.

Der Componist obiger Pièces ist ein in Rußland lebender Deutscher. Derselbe verräth für dieses Compositions-Genre ein nicht zu

verachtendes Talent. Gätten wir mitunter (und namentlich gilt dies von den Transcriptionen, die in der Melodiebearbeitung Rosellen-Burgmüller'sche Reflexe schillern) auch mehr Charakteristik und eine melodisch-musikalisch schärfere Prägnanz gewünscht, so gewinnen doch sämtliche Compositionen durch Formengewandtheit, Melodiefluß und nicht schwer ausführbaren Clavieratz unsere Theilnahme. Deshalb empfehlen wir allen Spielern der Mittellstufe diese Salonsachen, welche, zur rechten Zeit angewendet, auch für den Unterricht von Nutzen sein können.

Eh. R.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Für Liedertafeln und Männergesang-Vereine.

Im Verlage von F. R. C. Leuckart in Breslau sind soeben erschienen:

Deutsches Leben.

Cyclus von vierzehn Gesängen mit verbindender Declamation von

Herrmann Francke,

für vierstimmigen Männerchor componirt und
Seiner Hoheit dem Herzog Ernst zu Sachsen-
Coburg - Gotha
ehrfurchtsvoll gewidmet

F R A Z A B T.

Op. 200.

Part. 25 Ngr., die vier Singstimmen 1 Thlr. 20 Ngr. In Parteen jede Stimme 8 Ngr. netto. Textbuch mit verbindender Declamation 2 Ngr.

Julius Otto, Sängergross: „Freunde, die ihr fern her kamet“, von *Kawaczynski*. Für den dritten Coburger Sängertag. Grosser Chor mit Blasinstrumenten. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge, Orchester und Singstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. (Singstimmen apart 5 Ngr. Orchesterstimmen apart 20 Ngr.)

„Herr, unser Gott, wie gross bist du.“
Psalm für Männerchor mit Soli,
componirt von

Joseph Schnabel.

Neue Ausgabe, revidirt und mit Begleitung von Blech-
Instrumenten versehen

von
A. Leibrock.

Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug und Singstimmen
1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen apart 10 Ngr.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. netto.

Auf dieses anerkannt classische Werk werden namentlich diejenigen Vereine hingewiesen, welche Gesangsfeste vorbereiten. Bei massenhafter Besetzung des Chores wird die trefflich erfundene Instrumentalbegleitung den mächtigen Eindruck, den dieses Stück nie verfehlt, noch wesentlich erhöhen.

Tschirch, Wilhelm, Op. 19. *Die Harmonie. Hymne* (gedichtet v. G. Raffer), für Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Partitur 1 Thlr, Singstimmen 15 Ngr.

—, Op. 42. *Gott, Vaterland, Liebe. Hymne* für Solo und Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Partitur mit untergelegter Pianofortebegleitung und Singstimmen 1 Thlr.

—, Op. 50. „An die Deutschen“, für Männerchor. Partitur und Stimmen 12½ Ngr.

Wandel, Franz, *Lobe den Herrn, meine Seele* (A dur) aus Psalm 103, für Männerchor. Partitur und Stimmen 15 Ngr.

Unter der Presse befindet sich:

Sanctus, Benedictus und Agnus Dei
für Männerchor und Soli

von

Wilhelm Tschirch.

Op. 52. Partitur u. Stimmen.

Neuer Männerchor.

Weisst Du's? Ich nicht!

oder:

Was nur die Herren wollen?
Komisches Männerquartett

von

Carl Kuntze.

Partitur und Stimmen 8 Ngr.

Schleusingen.

Conrad Glaser.

Im Verlage von C. F. KAHNT in Leipzig sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

A. H. Wollenhaupt,

Compositions pour le Piano.

Op. 3. *Nocturne.* 10 Ngr.

Op. 5. *Grande Valse brillante.* 15 Ngr.

Op. 6. *Morceau de Salon.* 12½ Ngr.

Op. 7. *Souvenir, Andante et Salut, Etude.* 12½ Ngr.

Op. 8. *Deux Polkas. No. 1. Belinda-Polka.* 12½ Ngr.

Idem No. 2. *Iris-Polka.* 12½ Ngr.

Op. 13. *Trois Schottisch de Salon. No. 1. L'Amazone.* 10 Ngr.

Idem No. 2. *Plaisir du Soir.* 15 Ngr.

Idem „ 3. *Pensées d'Amour.* 12½ Ngr.

Op. 14. *Deux Polkas de Salon. No. 1. La Rose.* 12½ Ngr.

Idem No. 2. *La Violette.* 15 Ngr.

Op. 16. *Les Clochettes. Etude.* 15 Ngr.

Op. 17. *Souvenir de Vienne. Mazurka-Caprice.* 17½ Ngr.

Op. 18. *Les Fleurs américains. No. 1. Adeline. Polka.* 10 Ngr.

Idem No. 2. *Adeline. Valse.* 10 Ngr.

Op. 46. *Il Trovatore de Verdi. Illustration.* 25 Ngr.

Op. 47. *Grande Valse. Styrienne.* 17½ Ngr.

Op. 49. *Bilder aus Westen. Vier charakteristische Stücke zu 4 Händen. Heft 1.* 22½ Ngr.

Idem Heft 2. 22½ Ngr.

Op. 49. *Ein süßer Blick. Salon-Polka.* 15 Ngr.

Op. 50. *Trinklied aus der Oper Lucrezia Borgia v. Donizetti. Illustration.* 17½ Ngr.

Op. 51. *La Traviata. Paraphrase.* 20 Ngr.

Op. 52. *Musikalische Skizzen.* 15 Ngr.

Op. 60. *Das Sternen-Banner Amerikanisches Volklied.* 15 Ngr.
Feuille d'Album. Impromptu. No. 1, 2 & 7½ Ngr.

Leipzig, den 23. Mai 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Händler- und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.

Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.

Schubert & Co. in Zürich.

Walter Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 21.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Weichmann & Comp. in New York.

S. Schottensack in Wien.

Hud. Krichlein in Warschau.

C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Symphonie und symphonische Dichtung. Von Eduard Bulke. — Aus
Wien. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung: Zeitgemäße Betrachtungen;
Correspondenz (Dresden, Frankfurt a. M., Pest, Delitzsch); Tagesgeschichte;
Journalchau; Entgegnung.

Symphonie und symphonische Dichtung.

Eine Studie

von

Eduard Bulke.

Im persönlichen Verkehr mit Musikern verschiedener Richtung ist mir nicht selten die Meinung entgegengetreten, daß Liszt durch die von ihm geschaffene Form der symphonischen Dichtung der älteren Form der Symphonie in vier Sätzen den Krieg erklärt habe. Diese ziemlich verbreitete irrtümliche Anschauung zu berichtigen, soll die Aufgabe der folgenden Zeilen sein.

Ich gehe aus von der Poesie und zwar vom Verhältniß des Drama zum Epos. Beide Kunstgattungen folgen verschiedenen inneren Gesetzen, die im Wesen des Organismus einer jeden derselben tief begründet sind. Das Drama verlangt eine Handlung, die nicht stille steht, sondern immer vorwärts drängt; das Epos hält sich gern bei Einzelheiten auf. Während der Dramatiker nicht rasch genug seinen Weg durchlaufen kann, um dem Ziele, der Lösung der von ihm herbeigeführten Verwicklung zuzueilen, kann sich der Epiker bei jedem Schritte, den er in seiner Handlung weiter gegangen ist, behaglich zurückwenden, um nachzuholen, was er vielleicht zu flüchtig angeschaut, und zu prüfen, ob seinem Auge kein Bild im Umkreise entgangen sei, das geeignet wäre, der Scene eine eigenthümliche Farbe, einen neuen Reiz zu verleihen.

Wenn man nun diesen Kunstgattungen gegenüber sich auf das Gebiet der Töne begiebt und die Symphonie ins Auge faßt, so wird man zu der Ueberzeugung gelangen, daß diese in ihrem organischen Bau mit dem Epos (jedoch mit Hinzuziehung rein lyrischer Momente) verwandt sei, während das musikalische Drama selbstverständlich den Gesetzen des Dramas überhaupt unterliegt. Oper und Symphonie repräsentiren somit

gleichsam auf musikalischem Gebiete die verwandten Kunstgattungen in der Poesie: Drama und Epos. Der Operncomponist oder der musikalische Dramatiker erfindet seine Motive oder Themata, den darzustellenden Vorgängen in der Handlung, sowie den in der dichterischen Grundlage ausgesprochenen Gefühlen entsprechend. Die Handlung besteht aber aus Momenten, die einander häufig in den allergrößten Gegensätzen folgen; die fröhlichste Stimmung wird durch ein neu hinzutretendes Moment in die entgegengesetzte des größten Schmerzes verwandelt und umgekehrt. Der neuen Situation gemäß, die sich daraus ergibt, muß der musikalische Dramatiker auch sofort ein neues eben dieser Situation entsprechendes Motiv gestalten. Ihm steht es nicht frei, ohne Rücksicht auf den neuen Vorgang, auf die veränderte Stimmung, sich auf seinem ersten Thema breit niederzulassen, um dasselbe etwa aus rein musikalischen Gründen thematisch weiter zu gestalten. Es wäre dies, so ächt künstlerisch ein solches Detail auch ausgeführt sein möchte, nichts als eine musikalische Ausschweifung, die, gegen das Gesetz der dramatischen Fortschreitung verstoßend, die Handlung nur unnützer Weise hemmen würde. Es ist hiermit nicht gesagt, daß zu einem solchen Detailiren nicht auch im Drama einzelne breiter ausgespannene Situationen, welche die nämliche Stimmung beibehalten, Gelegenheit bieten können; allein in der Regel ist das musikalische Schaffen des Operncomponisten lediglich durch die ihm vorliegende dichterische Absicht bedingt.

Der Symphoniker hingegen verfährt ganz anders. Er ist der musikalische Epiker, also (weil die Musik ihrer Natur nach Lyrik ist) der lyrische Epiker. Er ist Lyriker, weil sein Gesang ohne Anlehnung an einen äußeren Vorgang vorzugsweise der Ausfluß seiner Innerlichkeit ist. Eine Beziehung seines Werkes zu einem äußeren Vorgange kann wol stattfinden, doch ist sie nicht nothwendig, und er kann seine Themen eben so wol ohne diese Beziehung, als mit derselben erfunden haben. Bis hierher ist er Lyriker. Nun aber beginnt die plastische Gestaltungskraft und unterwirft das frei erfundene Thema den eigenen musikalischen Gesetzen, vermöge deren dasselbe von allen Seiten betrachtet, beherrscht und je nach der Gabe des Componisten thematisch weiter gestaltet wird. Diese thematische Gestaltung, dieses Hin- und Herwenden der Grundgedanken, um sie in immer, — sei es rhythmisch oder harmonisch — veränderter Gestalt, als dasselbe und doch neu erscheinen zu lassen,

Ist es, was der Symphoniker mit dem epischen Dichter gemein haben muß, und das ist es auch, was die oben behauptete Verwandtschaft zwischen dem Epos und der Symphonie nach Seite der Composition, des organischen Aufbaues begründet.

Sehen wir nun, wie sich die symphonische Dichtung zu den besprochenen Kunstgattungen, namentlich zur Symphonie verhalte.

Was ist die symphonische Dichtung für eine Kunstgattung? — Ist sie eine Symphonie? — Nein; denn sonst wäre nicht zu begründen, warum sie symphonische Dichtung heiße. Die symphonische Dichtung unterscheidet sich äußerlich von der Symphonie durch das Verlassen der drei- oder viersätzigen Form, indem sich dieselbe in Einem Sage entwickelt. Dieser äußere Unterschied könnte aber auch nur bedeuten, daß die symphonische Dichtung ein einzelner Symphoniesatz wäre; die symphonische Dichtung könnte in diesem Falle, wenn kein weiterer innerer Unterschied bestehen sollte, ein bloßer Theil, oder eine zusammengezogene Symphonie genannt werden. Es besteht aber neben dem äußeren Unterschiede der einsätzigen Durchführung auch noch ein innerer wesentlicher Unterschied. Die symphonische Dichtung lehnt sich in ihrem ganzen Aufbaue an eine entweder bereits vorhandene, oder vom Ton-dichter selbst entworfene Dichtung an, welcher er die Stimmungen für sein Tongemälde entnimmt. Da in dieser poetischen Handlung so gut wie im Drama Contraste vorkommen können, so wird der Ton-dichter genöthigt sein, diese Contraste dem Hörer darzustellen und zwar in um so entschiedenerer Weise, als ja hier vor dem Hörer nicht, wie in der Oper, der wirkliche Vorgang scenisch sich abspielt, sondern derselbe zum großen Theil auf die eigene Phantasie angewiesen ist. Diese Gegensätze in der Stimmung bedingen also, wie in der Oper, ein rasches Uebergehen von einem Thema zum andern, von einem Motiv zum andern. Dadurch hat die symphonische Dichtung das mit dem musikalischen Drama gemeinsam, daß der Ton-dichter nicht ganz frei schaltet, daß sein Schaffen einem gewissen außer seiner Kunst Liegendem, dem poetischen Vorwurfe oder der dichterischen Idee folgt. Der symphonische Dichter ist also, wie wir sehen, in gewissem Sinne Dramatiker; er unterscheidet sich aber auch wieder wesentlich von diesem und verleugnet in seinem Werke die ursprüngliche Verwandtschaft mit dem eigentlichen Symphoniker nicht. Der Operncomponist nämlich ist nicht nur an die jeweilige Situation gebunden, sondern auch an das Wort. Das gesungene Wort verlangt eine Vermählung von Wort und Ton. Die symphonische Dichtung dagegen giebt nur die Stimmung der Situation wieder; an das einzelne Wort ist sie nicht gebunden, denn sie bleibt ja, trotz dem Programm, immer reine Instrumentalmusik. Durch diesen Umstand hat aber der Componist die Freiheit, eine Stimmung nach Belieben länger festzuhalten und zwar so lange, als es, abgesehen von der poetischen Bedingung, seine rein musikalischen Absichten gebieten. In solchen festgehaltenen Stimmungsbildern hat denn auch die symphonische Dichtung die vollste Freiheit, sich rein musikalisch auszubreiten. Hier kann der Ton-dichter, wie der ältere Symphoniker, sein Thema von allen Seiten beherrschen, es in den verschiedenartigsten Metamorphosen wieder auftreten lassen, wie dies bei den von Franz Liszt componirten symphonischen Dichtungen so schlagend der Fall ist; denn Niemand kann in denselben, mögen die Urtheile über deren specifisch musikalischen Werth noch so sehr auseinandergehen — die bedeutende thematische Arbeit leugnen.

Somit steht die symphonische Dichtung gewissermaßen

zwischen Oper und Symphonie in der Mitte. Sie ist keines von beiden, obwohl sie mit jeder dieser Kunstgattungen unterschieden verwandte Züge hat. Sie ist ein Zwischenglied inmitten Beider und hat, wie auch das Oratorium, die Cantate etc. ihre ästhetische Berechtigung. Die symphonische Dichtung könnte auch symphonisches Drama, oder auch dramatische Symphonie heißen; allein der Name symphonische Dichtung ist glücklicher gewählt, weil der Begriff Dichtung ein weiterer ist, als der Begriff Drama, und wir natürlich auch ein eigentliches Drama nicht vor uns haben.

Wir sehen also, daß die symphonische Dichtung etwas von der eigentlichen Symphonie, wenn auch vielfach mit ihr Verwandtes, doch wesentlich Verschiedenes ist, und daß man daher ganz unrichtig urtheilt, wenn man an die symphonische Dichtung, um sie zu beurtheilen, den Maßstab der viersätzigen Symphonie anlegt; ebenso, als wenn man zur Beurtheilung eines Dramas mit den Anforderungen des Epikers oder umgekehrt, herantreten würde. Die symphonische Dichtung hat ihre Berechtigung in sich und keinesweges die Aufgabe, die eigentliche Symphonie zu verdrängen. Beide Gattungen können sehr wohl neben einander bestehen, als zwei verschiedene Kunstzweige, wie wir dies in anderen Gebieten, z. B. in der Poesie und Malerei unbestritten zugeben.

Eine andere Frage ist die, wenn man, die Berechtigung der symphonischen Dichtung zugegeben, über den Vorzug der Symphonie vor derselben oder umgekehrt streiten will.

Was die Epigonen Beethoven's im Gebiete der Symphonie nachträglich ans Licht gefördert, das geben wir allerdings, mit äußerst wenigen Ausnahmen, gern für eine symphonische Dichtung Liszt's hin. Die Frage lautet aber nicht: soll die symphonische Dichtung in Zukunft die Erbschaft der Symphonie antreten, sondern: ist die symphonische Dichtung eine Kunstgattung, die neben der Symphonie ihre eigene Bedeutung beanspruchen kann? — Wenn man der Meinung ist, daß Diejenigen, welche der symphonischen Dichtung eine eigenthümliche Bedeutung zuerkennen, damit der Symphonie den Krieg erklären, daß sie etwa wünschen oder glauben, es werde keine Symphonie in der früheren Form mehr geschrieben werden, oder die frühere Form der Symphonie habe sich überlebt, so läuft hier ein gewaltiger Irrthum unter. Die Symphonie wird so lange als Kunstgattung bestehen, als sich Componisten mit Nothwendigkeit zu dieser Kunstgattung werden hingedrängt fühlen, und es ist dies eine Frage, die vom speculativen Standpunkte aus gar nicht beantwortet werden kann. Hierauf giebt einzig und allein die Thatsache, die Geschichte die richtige Antwort.

Allerdings ist die Ansicht, daß mit Beethoven's gewaltigem Riesenwerke, mit der neunten Symphonie, diese Kunstgattung ihren Abschluß erhalten habe, mehrfach ausgesprochen worden; allein wie mir scheint, wurde dieser Ausspruch sehr häufig mißverstanden. Denn damit ist gar nichts anderes gesagt, als daß Beethoven die Symphonie zu einer Höhe emporgehoben habe, von der keiner seiner Vorgänger eine Ahnung hatte, und die auch nach ihm bis jetzt nicht überstiegen worden ist; keinesfalls aber ist damit gemeint, es werde oder könne gar keine Symphonie mehr geschrieben werden. Das wäre eine so irrthümliche Auffassung, als wenn man behauptete, nach Shakespeare sei kein Drama mehr geschrieben worden, und wenn Jemand diesen in gewissem Sinne richtigen Satz ebenfalls wörtlich deuten wollte. Denn wir haben in der deutschen Literatur (um nur von dieser zu sprechen) einen Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, und selbst noch in unseren Tagen

einen Mann, auf den die deutsche Nation mit Recht stolz sein kann, den Dichter der Nibelungen-Trilogie, Friedrich Hebel, lauter Namen, welche, obgleich keiner derselben ein Shakespeare ist — doch glänzen werden, so lange die Poesie überhaupt in der Nation fortlebt. Wenn für eine Kunstgattung die Zeit gänzlich vorüber ist, dann hört diese Gattung von selbst auf. Das sehen wir z. B. beim eigentlichen Epos, in welcher Gattung die moderne Zeit nur einzelne sporadisch auftauchende Erscheinungen noch hervorgebracht hat. Die Gefahr für die Symphonie, um welche ängstliche Gemüther so besorgt sind, liegt also nicht in der nebenbühlerischen symphonischen Dichtung, sondern vielmehr in dem Umstande, daß große Symphoniker nur selten gefunden werden, welche im Stande wären, in der Symphonie noch etwas wirklich Bedeutendes zu leisten. Aber haben denn nicht Berlioz und Liszt noch gewaltige Symphonien im größten Styl und weitesten Umfang geschrieben — Symphonien mit und ohne Ehre, der Hauptsache nach im Anschluß an Beethoven? Wenn in der Form der symphonischen Dichtung Alles gesagt werden könnte, was die Symphonie auszusprechen vermag, warum hätte dann Liszt, der Erfinder der symphonischen Dichtung, im „Dante“ und „Faust“ so ausgeprägte Symphonien geschaffen? — Man sieht, wie jene Anlagen machtlos in sich selbst zerfallen, sobald man sie etwas näher prüft und nur einigermaßen in das Wesen der Sache eindringt.

Für die eigenthümliche Bedeutung, für die Lebensfähigkeit der symphonischen Dichtung aber braucht man nicht erst nach neuen Beweisen zu suchen; sie liegt praktisch offenbart in den Werken von Franz Liszt und ergibt sich an allen Orten, wo man der Aufführung eines Liszt'schen Werkes vorurtheilsfrei entgegengetreten, aus der sympathischen Aufnahme, die diese Werke finden. Obwol von mancher Seite noch so hart angefeindet, machen sie dennoch ihren Weg. Ob aber diese Gattung nur auf ihren Erfinder beschränkt sein werde (wie Manche behaupten) oder ob sie berufen sei, sich durch eine Reihe von musikalischen Nachkommen vererbt einzubürgern, daß man sie einst nicht als eine interessante Specialität ansehen, sondern als allgemein bekannten und anerkannten Kunstzweig schätzen werde, ist eine Frage der Zeit, die jedoch, wenn man die Zeitströmung ins Auge faßt, zu bejahen sein dürfte.

Aus Wien.

I.

Hellmesberger's Kammermusikabende zweiter Folge wurden zu Anfang April beendet. Das Programm der zweiten Reihe gab an Beethoven'schem die Quartette F moll (Op. 95) und F dur (Op. 135), das Quintett in C dur (Op. 29), die Sonaten in Es dur (Op. 12) und G dur (Op. 30, Nr. 1). Hier möchte nach dem Grunde gefragt werden, warum man in neuester Zeit gar so Vieles aus Beethoven's sattfam ausgekosteter erster Schöpfungsperiode hervorholt, dagegen des Meisters mittlere und namentlich letzte Schaffensperiode mehr, als Recht ist, ignoriert? In solchem Hinblick ist denn auch nur die Wahl des F moll- und letzten F dur-Quartetts als stichhaltig zu bezeichnen. Mozart war durch sein D moll-Quartett charakteristisch genug hingestellt; dasselbe gilt von den Mittelsätzen des Cherubini'schen Es dur-Quartetts. Eben so fand Mendelssohn seinen beredten Herold in dem D dur-Quintett,

sowie Schumann im D moll-Trio. Spohr's Nonett zeichnet den an hiesiger Stelle nach wie vor schwer unterschätzten Meister wenigstens von der fast in allen seinen Tondichtungen fund gewordenen Seite liebenswürdiger Anmuth und schwärmerischer Wehmuthswonne. Ohne Frage hätte aber auch hier nach Lebensfrischerem dieses Meisters gegriffen werden können. Als länglichen Ersatz für Seb. Bach's leider aus dem Programme gestrichenes Clavier-, Flöten- und Geigenconcert mit Streichinstrumentenbegleitung, mußte man mit einer kurz vorher ohne sonderlich nachhaltige Wirkung gehörten Corelli'schen Sonate für den Flügel und die Violine vorlieb nehmen.

Dagegen hat ein aus dem Jahre 1814, also aus dem 17. Jahre Franz Schubert's stammendes Manuscript-Quartett anregend gewirkt. Die beiden Mittelsätze offenbaren durchweg Beethoven'schen Zug bei manchem auffällig Ursprünglichen, dem späteren Schubert Ebenbürtigen. Anlangend den ersten Satz, so bietet er nur mehr oder minder hübsch Gemachtes. Das äußerst knapp gehaltene Schlußstück endlich ist ein gar zu offenkundiger Pendant zu jenem des Beethoven'schen C dur-Quintetts. Latonismus ist sonst Schubert's wunde Stelle nicht; in dem erwähnten Finale verfällt er aber merkwürdiger Weise dem anderen Extreme. Mag dem nun sein, wie ihm wolle, so war es ein durchaus ungerechtfertigtes Verfahren, das zum ersten Male dargebotene Werk verflümmelt zu bringen. Wiederholungsätze waren alenthalben theils beschnitten, theils ganz gestrichen. Von einer angeblich „allzu opernhast klingenden Stelle“ wurde vollständig Umgang genommen. Für das eigentliche Scherzo-Trio wurde eines aus einem anderen — gleichfalls handschriftlichen — Quartett des Meisters entlehnt! Es sind dies Eigenmächtigkeiten unkünstlerischer Art, gegen welche entschiedene Verwahrung einzulegen ist. Ein hiesiger Feuilletonist hat bei diesem Anlasse treffend bemerkt: es handele sich hier um die Unzulässigkeit des Verfahrens, durch welches „nicht bloß acht oder sechzehn Tacte Musik, sondern Treue und Glauben der Zuhörer geopfert werden. Ein Publicum, dem das nachgelassene Werk eines großen Meisters zum ersten Male vorgeführt wird, wolle vor Allem sicher sein, daß es dasselbe acht und unverfälscht höre.“

Eben von sinnwidrigen, pietätslosen Kürzungen sprechend, sei Ihnen mitgetheilt, daß in einer Wohlthätigkeitsakademie Mendelssohn's „Paulus“ einem noch ungleich ärgeren Bandalenthume zum Opfer gefallen. Die Nummern: 20 und 33 (sugirte Ehre), 37 (Arie mit Chor und Choral), 42 (Chor und Recitativ) und 43 (Chor) wurden gänzlich beseitigt. Es wurde somit eine Sünde wider eine der schönsten Zierden des ersten und wider vier der herrlichsten Edelsteine des zweiten Theiles dieser gewichtvollen Schöpfung des Meisters begangen. Und — hiervon abgesehen — wie flau wurde, mit Ausnahme der Solisten und des Orchesters, alles sonst vom Werke Dargebotene gepackt! Allerdings kam jedes Einzelne klar zum Vorschein; denn sämtliche Zeitmaße waren im Sinne des nüchternsten, behäbigsten Moderato gehalten und durchgeführt. Allein wen wird solches Phlegma ohne den mindesten Spiritus Wunder nehmen, der die leitende Spitze des ganzen Unternehmens kennt! Die Gesangsoli im „Paulus“ waren übrigens den Damen Bescha-Leuthner und Flak, ferner den H. Erl, Panzer und Liebisch, also in ihrer Art gewiegeten, zum Theile sogar auserlesenen Kräften anvertraut. Dergleichen that unsere brave Hofoperncapelle ihr Möglichstes, um — selbst unter so widrigen Verhältnissen — das Mendelssohn'sche Meisterwerk über dem Wasser zu halten.

Die „Singakademie“ gab ein sogenanntes außerordentliches Concert. Die hervorragendste Spitze desselben bildete Schumann's „Pilgerfahrt der Rose.“ Dieses Werk ist nun schon zum zweiten Male von derselben Künstlergenossenschaft in der vom Meister zwar ursprünglich beabsichtigten, späterhin aber durch das Orchester ersetzten Clavierbegleitung geboten worden. Wer nun einerseits dem wie immer gearteten Verstümmeln anerkannter Meisterwerke abhold und andererseits vortrant geworden ist mit Schumann's regem Orchesterfarbenflane, einem der hervorstachendsten Züge seiner vielseitigen Meisterschaft: dem mußte ein Surrogat solcher Art wol bestrebend auffallen. Hiervon abgesehen, waren sämtliche Solisten an untreuer Stelle, weil in einer theils ungenauen, theils schwunglosen Wiedergabe ihres doch so reizenden Vorwurfses befangen. Alles Chorische ging hingegen vortrefflich. Es gilt dies auch von den in erster Abtheilung dieses stofflich anregenden Concertabendes dargebotenen Chören von Mendelssohn („Morgengebet“), Gräbener („Waldezauber“), Cherubini (Fragment aus der 1821 gemeinschaftlich mit Paër, Kreutzer und Berton componirten Oper: „Blanche de Provence“) und Adolf Müller jun. („Das Irrlicht“). Cherubini's einfach-rührender Schlummerchor erlebte mit Recht ein begeistertes *da capo*. Gräbener und Müller, deren Ersterer durch amtliche Stellung ein für uns Nationalisirter, der Zweite ein hier geborener und herangebildeter Musiker, brachten Beide Neues. Beides klang auffallend epigonenhaft Schumannisch; Beides gab zwar auch Züge von bedeutendem Talente, und namentlich von harmonisch-rhythmischer Geschicklichkeit; doch blieb Beides ohne nachhaltige Wirkung, weil allzu sehr Detailarbeit, ganz baar an eigentlichen großen Zügen der Textauffassung und von rein musikalischer Gestaltung.

Nun lassen Sie sich von einem mehrfach anziehenden sogenannten *Monstre-Concerte* erzählen, dessen Träger die Strauß'sche Capelle und jene des Regiments Kaiser Alexander von Rußland gewesen. Der erste Theil dieses, trotz seiner Länge kurzweiligen Abendes wurde durch mehr oder minder glücklich erfundene, aber ganz vorzüglich dargestellte Tanzweisen der beiden in ihrer Art trefflichen Gebrüder Strauß, sowie durch die oben erwähnte Militaircapelle ausgefüllt. Die Letztere gab, unter der Leitung ihres gewandten Capellmeisters, Frä. Leitermayer, vor Allem ein außerlesenes Programm. Ich nenne Ihnen beispielsweise nur die Ouverturen zur „Zauberflöte“, zu „Egmont“ und zu „Rienzi“, das Vorspiel zum dritten Aufzuge des „Lohengrin“, endlich ein geschmackvolles Potpourri aus Themen des „Fliegenden Holländers“. Allein die genannte Capelle brachte auch durchweg Vollenbetes in Bezug auf einen eben so kräftig wie fein abgestuften Vortrag. Der zweite Theil dieses *musical monstre-meeting* war dem seit nahe an drei Jahrzehnten hier nicht gehörten und von beiden eben genannten Musicapellen im Vereine ausgeführten Beethoven'schen Longemälde: „Die Schlacht bei Vittoria“ geweiht. Es muß dem an die Spitze dieses Unternehmens gestellten Comité namentlich für das Darbringen der zuletzt bezeichneten Spende der wärmste Dank gesagt werden. Dieses Beethoven'sche Werk behauptet zwar nur eine beziehungsweise niedrige Rangstufe; denn so geistreich, ja fast dramatisch die Hauptthemen dieses musikalischen Schlachtbildes neben-, nach- und übereinander gestellt erscheinen; so wirksam ferner auch die entschieden Beethoven angehörigen orchestralen Ausschmüklungen, wie alle jene Mittel- und Zwischenglieder immerhin hervortreten mögen, welche die Hauptmomente dieses

Longemäldes musikalisch verbinden helfen: so bleibt das Ganze demungeachtet nur eine Gelegenheitsarbeit. Es ist eine solche mit allen ihren aus Beethoven's Künstlernatur hervorgekeimten Seiten, doch ebenso mit allen aus ihrem eigenen Wesen innerlichst nothwendig hervorsprossenden Schwächen. Der fugirte Schlußsatz, an sich ein Meisterwerk phantastischen Contrapunctes, im Hinblick auf den leitenden Gedanken des Werkes selbst dagegen ein eben nur Beethoven verzeihliches *hors d'oeuvre*, wurde bei dieser Gelegenheit — mit Widerstreben sage ich: tactvoll genug — gestrichen.

Alexander Winterberger, ein uns schon seit Jahren durch sein geistvolles Clavier- und Orgelspiel, wie auch durch so manche sinnige Condichtung werth gewordener Sprüsse der Viszt'schen Schule, hat sich hier sehr gemacht und jüngst schöpferisch wie darstellend öffentlich vernehmen lassen. Winterberger's Clavierspiel, früher an gewissen ohne Zweifel von der Orgel her überkommenen Anschlagshärten, wie an einem allzu verschwenderischen Pedalgebrauche kränkelnd, hat leither einen erfreulichen Fortschritt zu feinerem, überhaupt farbenreicherem Betonen und zu einer klareren, abgerundeteren Art der Wiedergabe alles technischen Beiwerkes gemacht. Dies, seinen uns längst bekannten trefflichen Eigenschaften verständnißvoller und gefühlswarmer Declamation, ja selbst einem gewissen, ihm unleugbar eigenartigen Auffassungszuge beigegeben, ließ Beethoven's *Op. 70, Nr. 2* und desselben Meisters zweifältige *G-moll-Sonate (Op. 90)* in jenem Sinne hervortreten, den man als wünschenswerth, ja in gewissem Sinne sogar als probekaltig und mustergültig bezeichnen kann. Augenscheinlich war es jedoch Winterberger darum zu thun, sich bei uns als Componist einzuführen; denn er ließ, neben den eben genannten Meisterwerken, zehn Lieder eigener Condichtung vernehmen, welche er selbst am Flügel begleitete. Schon in der Wahl sämtlicher Texte gab sich ein beachtenswerther Feinsinn, wenn auch da und dort mehr der Geist des philosophischen Denkers, denn jener des reinen, unmittelbaren Musikers, zu erkennen. Byron (*my soul is dark*), Heine (drei Gedichte, darunter der musikalisch etwas bedenkliche „Fichtenbaum“), Lenau („Aus“), Uhland („Lied des Gärtners“), Buschkin („Ständchen“), Vogl („Die Klosterneffe“), Felicia Hemans („Seit ich Dich zuletzt gesehen“), endlich ein zartes, lyrisches Blümlein aus Old-Albion („Die einsame Rose“) bilden eine ganz herrliche Phalanx von Stoffen für das tönende Dichten und Denken, woraus Winterberger den rechten Stimmungskern geistreich herausgeföhlt und denselben in eine größtentheils scharf treffende Form gegossen und daher auch nach dieser Seite hin nachhaltig erfreuend gewirkt hat.

Aus Weimar.

Ende April 1862.

(Schluß.)

Das zur Nachfeier des Geburtsfestes unserer Großherzogin veranstaltete Hofconcert war eins der glänzendsten und bedeutungsvollsten der Saison. Eröffnet wurde dasselbe durch eine symphonische Dichtung über das thüringische Volkslied: „Ach wie ist's möglich dann“ und das holländische Volkslied: „Vien Neêrlandsch bloed“ vom Musik-Dir. Stör. Dieses neue Manuscriptwerk des feinen Componisten ist vielleicht das beste und gelungenste von allen, die wir kennen; geistvolle thematische Behandlung, glänzende Instrumentation

und seltener Harmoniereichthum sind ganz geeignet, dem Werke ein außergewöhnliches Interesse zuzuwenden. Eben so können wir nicht umhin, über einen neuen, ebenso originellen als brillanten symphonischen Marsch vom Musit-Dir. Lassen unsere unbedingte Anerkennung auszusprechen. — Die fremde Künstlerwelt war indeß weniger günstig vertreten: Franköster aus Berlin mußte weder durch Wahl ihrer Gesangsätze (Scene und Arie aus „Fidelio“, Arie aus „Rübezahl“ von Flotow — ein wirklich ganz unbedeutendes Stück, dessen Wahl wir nicht begreifen —), noch durch Stimmittel und Vortrag so zu fesseln, wie dies am Neujahrskonzerte Seitens des Fr. Lucca aus Berlin der Fall war. In Frn. Concert-M. Pauterbach aus Dresden lernten wir einen sehr achtungswerthen Geiger kennen, obwol er uns keinen Augenblick unsere früheren ausgezeichneten Violinvirtuosen: Joachim, Raub und Sinner vergessen machte. Die Wahl einer eigenen, ziemlich schwachen Phantasie über ein triviales Motiv von Rossini müssen wir bei solcher Gelegenheit entschieden mißbilligen. Fr. Pauterbach spielte außerdem noch das Tremolo von Veriot zwar mit tadelloser Technik, aber nicht mit der Eleganz und Brillanz, die solchen Virtuosenstücken ihren einzigen Werth verleihen können. Kammervirtuos Cossmann trug eine Phantasie für Violoncell von Servais mit gewohnter Meisterchaft vor. Liszt's Cantate „An die Künstler“ wurde recht gelungen ausgeführt, obwol wir mit der Stellung dieser Composition im Programm (zum Schluß) nicht einverstanden waren.

Am grünen Donnerstage und Charfreitage brachte unser verdienstvoller Musit-Dir. Montag in zwei Aufführungen (in der Schloßcapelle und der Stadtkirche) folgende Werke, größtentheils a capella, zur Darstellung: O domine Jesu von Palestrina; Ave Maria von Arcadelt; Choralmotette von E. Bach, „Maria walt zum Heiligthum“, „den die Hirten lobten“ von Palestrina; Surrexit pastor bonus von Mendelssohn; die Seligpreisungen für Bariton, Chor und Orgel von Liszt. Die Ausführung war in jeder Weise vortrefflich, namentlich brachte Stadtcantor Bach das schöne Solo in dem Liszt'schen weihewollen Sage ausgezeichnet zur Geltung. Auch von der Execution der folgenden Sätze (Charfreitag Nachmittag): „Jesu Leiden, Kreuz und Pein“ von A. Gumpelshaimer, Ave verum corpus von Mozart, „Alle die tiefen Qualen“ von Lotti, Motette: O Domine Jesu Christe von Palestrina; „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ von J. Seb. Bach, läßt sich nur Günstiges berichten.

Das am 20. April von Robert Pflughaupt veranstaltete historische Clavierconcert darf um so mehr als ein interessantes bezeichnet werden, als eine derartige künstlerische Production hier noch nicht geboten wurde. Das mit Geschmack und Einsicht wohlgeordnete Programm lautete: Concertsatz für zwei Pianoforte von Seb. Bach, Klagenfuge von Scarlatti, Variationen von Händel in E dur, Adagio und Presto aus der Es dur-Sonate von Haydn, Fuge (E moll) für zwei Pia-

noforte von Mozart, Es moll-Sonate von Beethoven, Largo aus der Es moll-Sonate von Hummel, „Lied ohne Worte“ von Mendelssohn (Frühlingslied), Andante und Variationen für zwei Pianoforte von R. Schumann; Notturno in Es dur von Chopin, Begleit-Stube von Henselt, zweiter Satz aus Liszt's Faust-Symphonie für zwei Pianoforte, Walzer aus Gounod's „Faust“ für Pianoforte von Liszt. Der Concertgeber fesselte uns beim Vortrage der älteren klassischen Sachen durch den Reiz, welchen er denselben durch poetische Auffassung zu verleihen mußte; namentlich meisterhaft war der Vortrag der Pièces von Bach, Scarlatti und Händel; auch die Fuge von Mozart kam zu trefflicher Geltung. Die Es moll-Sonate fand in dem Concertgeber einen trefflichen Interpreten und rauschender Beifall krönte namentlich den Vortrag dieses Tongedichtes. Die Sätze von Haydn und Hummel hätten wir in etwas objectiverer Fassung gewünscht. Sehr gelungen war auch die Wiedergabe der Variationen von R. Schumann und des Andante-Sages (Gretchen) aus Liszt's Faust-Symphonie. Die zweite Partie am Pianoforte wurde vom Frn. Pianisten Jungmann in jeder Hinsicht musterhaft ausgeführt. In Liszt's effectvoller Illustration des Faust-Walzers zeigte der Concertgeber, daß er alle Schwierigkeiten der neueren Clavierschule mit Leichtigkeit überwindet. Bei den Solosätzen bediente sich Fr. Pflughaupt eines Flügels aus dem Pianofortemagazin des Frn. Graichen in Erfurt.

Nachdem wir dies letzte Concert unserer Winteraison berührt haben, wenden wir uns schließlich noch zu den Musikaufführungen im Hoftheater. Wagner's Opern: „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und „Rienzi“ kamen wiederholt, mehr oder minder gelungen, zur Darstellung. Gegen die namhaften Striche im „Lohengrin“ müssen wir indeß, in Uebereinstimmung mit der Weimarer Vocalkritik, Front machen. Außerdem wurden gegeben: „Der Freischütz“, „Faust“ von Gounod, „Die Hugenotten“, „Der Barbier von Sevilla“, „Orpheus“ und „Die Verlobung bei der Laterne“ von Offenbach. Neu einstudirt wurden: „Gustav III. oder der Maskenball“ von Auber (zum ersten Male nach dem Originale), „Die weiße Dame von Boieldieu (eine der schönsten Aufführungen dieser Saison), „Fra Diavolo“ von Auber. Ganz neu waren: „Fortunio's Lied“ von Offenbach, welches Nachwerk — es wollten uns beim Anhören deshalb Shakespeare's Worte: „Dampf und laues Wasser ist euer Ebenbild“, sowie der Goethe'sche Passus: „Oberleder bringen sie, aber keine Sohlen“ keinen Augenblick verlassen — jedoch gründlich Fiasco machte, so daß wir an eine Wiederaufnahme dieser werthlosen Ephe-mere kaum glauben. Eine andere, allerdings werthvolle Novität waren Rubinstein's „Kinder der Faide“, über welche jedoch von anderer Seite eingehend berichtet werden wird. Hier sei nur bemerkt, daß wir nicht glauben, daß diese Oper unserem Repertoire dauernd einverleibt werden kann.

A. W. G.

Kleine Zeitung.

Zeitgemässe Betrachtungen.

Extreme Anschauungen. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die Meisten, die eine Specialität zum Gegenstand ihrer Betrachtungen,

ihrer Forschungen machen, öfter einer gewissen Einseitigkeit verfallen. Sie überschätzen leicht ihren Gegenstand, ihr Blick verliert zuletzt die nothwendige Freiheit und Unbefangenheit, und übersteht Mängel, die dem fernern Stehenden sofort entgegentreten. Das schadet Nichts; denn

um Gewinn zu ziehen aus verartigen Leistungen, darf man sich nur klar sein über das Wesen und die Bedeutung solcher Einseitigkeit, der mehr oder weniger Jeder in dem oben berregten Falle verfällt. So ist Thibaut's Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst“ enorm einseitig und demungeachtet ein vortreffliches Buch. Auf wissenschaftlichem und literarischem Gebiet ist man auch längst bereits daran gewöhnt, hält dem Monographen einige Uebertreibung zu Gute, streift diese ab und benützt das wirklich Stichthaltige. Anders auf musikalischem Gebiet. Man ist hier noch zu leidenschaftlich; man ist hier noch zu wenig an eine reichere, mannichfaltigere literarische Thätigkeit, wie sie in unserer Zeit sich zu entwickeln beginnt, gewöhnt; man verlangt sofort einen Abschluß, wo erst eine Vorarbeit gegeben werden sollte. Insbesondere stellen sich verartige Forderungen als sehr unpassend in einer Zeitschrift heraus. In einer Zeitschrift ist verschiedenen Ansichten Raum zu geben, verschiedenen Schattierungen wenigstens, unter Festhaltung bestimmter Hauptgesichtspunkte. Will man nicht zu Zeiten eine Einseitigkeit gewähren lassen, noch dazu, wenn diese von dem Vf. selbst mehr oder weniger zugestanden wird, so muß man auch auf das Gute, Förderliche, was eine solche oftmals enthält, verzichten. Auf diese Weise aber geht jedes Leben, jede Bewegung, jede Frische verloren. Es ist Sache der Redaction, dafür Sorge zu tragen, daß allzu Subjectives durch Anderes, Späteres wieder seine Ausgleichung und Ergänzung findet. Zu meinen, daß eine Redaction jeder Zeit auch womöglich bis ins Einzelne hinein mit den Ansichten ihrer Mitarbeiter übereinstimmen müsse, ist selbstsam und müßte dieselbe in der That zu einem widerspruchsvollen Ungeheuer machen. Auch sollte man glauben, daß in unserer Zeit nicht mehr verartige Erklärungen, verartige Verwahrungen von Seiten der Redactionen fortwährend notwendig seien, daß man dies getrost dem richtigen Tact der Leser überlassen könne. Eine Redaction endlich kann wol hier und da ein Wort, einen Satz streichen, oder ändern, sie kann aber nicht so sehr in das Fleisch eines Artikels hineinschneiden, um denselben völlig umzugestalten. Und welcher anständige Schriftsteller würde schließlich sich ein solches Verfahren gefallen lassen?

Wir haben bei diesen Betrachtungen, die auf viele Fälle Anwendung finden können, zunächst und speciell die „Schumannia“ unseres geschätzten Mitarbeiters DAS, insbesondere dessen neuesten Artikel über Brahms im Sinne, und erhielten Veranlassung dazu durch uns zugekommene Urtheile. Will man es aber auffallend finden, daß wir überhaupt in solcher Weise der Vertretung einer Schule Raum gegeben haben, die ihrem Vornehmen gegen uns zufolge dies wahrlich nicht um uns verdient hat, so erwidern wir, daß wir niemals auch nur im Geringsten persönlichen Motiven irgend eine Geltung in unserem Verhalten eingeräumt haben. Schumann selbst steht uns noch eben so hoch, als damals, wo wir zuerst einer Menge von Anfeindungen gegenüber für ihn die Bahn gebrochen haben und Ansichten ausgesprochen, die damals angefochten, jetzt längst zur allgemeinen Geltung gelangt sind, und es wäre darum eine wenig preiswürdige Treulosigkeit ihm gegenüber, in seiner Zeitschrift seine Schule, persönlicher Rücksichten halber, consequent ignoriren zu wollen. Aus diesem Grunde haben wir auch nicht etwa bloß zufällig an uns eingekommenem Manuscript die Aufnahme gewährt, sondern vor Abfassung desselben mit dem Hrn. Vf. Rücksprache genommen, und als derselbe Anfangs z. B. dem Brahms'schen Pianofortconcert keine besondere Bedeutung vindiciren wollte, demselben unsere Ansicht entgegengehalten, der zufolge wir dem Werke größeres Gewicht beilegen. Nachdem wir Jahre lang der neudeutschen Schule, der ersten und hervorragendsten der Gegenwart, unsere ungetheilten Kräfte gewidmet haben, war es an der Zeit, der zweitbedeutendsten eine ausführlichere Beachtung zu schenken. Das verstehen wir unter jener oben erwähnten Ausgleichung, die eine gewissenhafte Redaction immer im Auge haben muß, unbestimmt darum, ob sie damit augenblicklichen Dank erntet oder nicht.

Hr. Dr.

Correspondenz.

Dresden, Anfang April. — Saisonbericht. — Die beiden letzten Productionsabende unsres Tonkünstlervereines, mit welchen derselbe seinen Cyclus beschloß, waren nicht minder anregend und bedeutend als die frühherbesprochenen. Mozart's Serenade (II. Theil), Beethoven's Quartett (Op. 18, Nr. 2) und Schumann's Esdur-Quintett bildeten gleichsam den Stamm bekannter Werke, an welche sich neue oder zum ersten Mal aufgeführte reiheten. Hierher gehört Raff's Adur-Sonate (Op. 78) für Pianoforte und Violine, vorgetragen von den Hrn. Kollfuß und Seelmann. Von dem gespendeten Beifall ist ein gut Theil den tüchtigen Künstlern zu vindiciren, welche die Aus-

führung des schwierigen Werkes unternahmen. Ein Opus 1, Quartett von Jos. Haydn (Nr. 3, Ddur), sorgfältigst vorgetragen durch die Hrn. Hüllwed, Nebesind, Öhring und F. A. Kummer, zeigt uns die liebenswürdige Heiterkeit des Meisters, ohne dessen ausgeschriebene Hand. Die vier Instrumente werden noch nicht — das Werk ist im Jahre 1761 componirt — ganz ebenbürtig behandelt; vorgezeichnet aber sind bereits alle Linien, welche der Meister später später so fein und reizend auszuführen verstand. Dnslow's Quintett (Fdur) für Flöte, Oboe, Clarinette, Waldhorn und Fagott, zu dessen erstmaligem Vortrag sich die Hrn. Meinel, Baumgärtel, Kölsche, R. Müller und Stein vereinten, bietet zu neuen Bemerkungen kaum Anlaß. Sehr passend war die dem Werke im Programm zugewiesene Stellung, denn ihm folgte obgenanntes Op. 1 von Haydn und diesem das Quintett von Schumann. Bildung, Gemüth und Geist in dieser Weise vertreten, mußten jedwem Bedürfniß Genüge leisten. — Drei Quartett-Soiréen, veranstaltet vom Hrn. Concert-M. Lauterbach und den Hrn. Kammermusikern Hüllwed, Öhring und Gräßmacher, gehören zu den Glanzpunkten der letzten Hälfte der Saison. Sie brachten Quartette von Jos. Haydn (Gdur), Mozart (Cdur, Adur), Cherubini (Esdur), Beethoven (Cdur, Op. 59, Nr. 3, Cismoll, Op. 131), Franz Schubert (Dmoll), Dittersdorf (Esdur) und ein Trio von Beethoven (Op. 9) für Violine, Viola und Violoncell. Dittersdorf's Quartett bietet mehr als ein bloß historisches Interesse. Form und Inhalt kommen den Werken späterer Meister, wo diese Gattung ihren ausgeprägten Styl erhielt, ziemlich nahe. Obgleich die homophone Schreibweise vorherrscht, so hat es Dittersdorf doch verstanden, durch sinnige, ja zuweilen geistreiche Verwendung seines Gedankenmaterials zu fesseln und zu unterhalten. Anlangend den Vortrag dieser und der übrigen Werke, so konnte es nicht fehlen, daß diesem Quartett-Verein bei der Trefflichkeit der mitwirkenden Herren eine ungewöhnliche Respectabilität zuerkannt wurde, der sich dankbarste Kundgebung angeschlossen. — Zum Besten der vom hohen Wasser Beschädigten fand am 23. Febr. eine musikalische Matinee statt. Gesangs- und Declamations-Vorträge der Damen Krebs-Michalesi, Jauner-Krall und Janauschel, so wie der Hrn. Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer wechselten mit Quartett- und Solo-Vorträgen, bei welchen Hr. Concert-M. Schubert bekannte Meisterschaft bewährte und das Capellmitglied, Hr. Bruns, Zeugniß seiner Künstlerschaft auf der Posaune ablegte. Der materielle Erfolg dieses wohlthätigen Unternehmens war ein sehr glücklicher. Hr. Capell-M. Krebs Veranstalter desselben. Zu gleichem Zweck hatte das hiesige Conservatorium einen Zuhörerkreis geladen und demselben recht wackere Leistungen seiner Zöglinge dargeboten. Kurz darauf veranstaltete die königl. Capelle zum Besten der Hinterbliebenen des verstorbenen Hofoperängers Hr. Dahnemann ein Concert, unterstützt von Hrn. Butschel (Recitativ und Arie aus „Don Juan“), den Damen Alvsleben, Baldamus und Weber (Blumenterzett von Curschmann) und Hr. Schnorr v. Carolsfeld (mitwirkend in dem ersten Finale aus „Jesonda“). Hr. Concert-M. Lauterbach spielte Bizet's Phantasie-Caprice, Hr. Adolf Blasemann trug Mendelssohn's Hmoll-Capriccio mit Begleitung des Orchesters vor, und schließlich las Hr. Emil Devrient Jos. Weilen's Gedicht: „Torquato Tasso.“ Die Vorzüglichkeit der Leistungen in diesem von Hrn. Capell-M. Dr. Nieß arrangirten und geleiteten Concert hervorzuheben, wäre überflüssig. — Das bisher stets Aschermittwoch stattgefundene Concert zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen der königl. musikalischen Capelle mußte wegen hohen Todesfalles bis zum 22. März aufgeschoben werden. Es begann mit Schumann's Dmoll-Symphonie. Beethoven's hierauf folgende Musik zu Goethe's „Egmont“ — die verbindenden Worte Mosengeil's von Frau Bayer-Völkel gesprochen — gehörte zu den seltneren Genüssen. Hr. Schnorr v. Carolsfeld sang eine bisher noch unbekannte Concertarie Mozart's, die sich dem Besten, was der Meister schrieb, ebenbürtig anreihet, mit welchvoller Pietät. Spohr's Gesangsscene, vom Hrn. Concert-M. Lauterbach vorgetragen, betätigte aufs Neue die berechtigte Vorliebe des Künstlers für diesen Meister, dessen Geist, Stimmung und virtuose Richtung ihm als ganz besonders zusagend erscheint. — Die beiden hiesigen Singakademien haben durch Aufführungen mit und ohne Orchester, für engere und weitere Kreise in den Meisterwerken Bach's, Händel's, Haydn's, Mozart's, Mendelssohn's u. A. die erfolgreichen Früchte ihrer Bestrebungen in vollrühriger Weise dargeboten. Nicht minder hat der hiesige Männergesangsverein „Orpheus“ unter seinem tüchtigen Dir. Müller ungeschwächten Eifer bewährt und häufig Veranlassung genommen, zahlreiche Zuhörer um sich zu versammeln. — Von auswärtigen Künstlern haben uns nur Alfred Jaell und Ferd. Laub besucht. Sie gaben vereint zwei Soiréen. Die beiden Sonaten für Pianoforte und

Violine von Beethoven (in A dur) und von Schumann (in A moll) boten Gelegenheit, beide Künstler ersten Ranges wetteifernd an Geist, Bravour und allen Erfordernissen vollendeter Production zu bewundern. Leicht geschieht es, daß eben dieser Vollendung wegen spezifische Musiker sich in der Behauptung ergeben: es sei dem virtuoson Standpunkt zu viel eingeräumt; wie umgekehrt es vorkommt, daß da, wo Alles in reifschaffenster und peinlichster Treue zum Vortrag gelangt, die höhere künstlerische Freiheit vermißt werden will. Ersteren Vorwurf haben beide Künstler nicht auf sich geladen. Die individuelle Freiheit, verbunden mit so tüchtig künstlerischer Durchbildung, berechtigt zu einer Auffassung, an welche der Maßstab früherer Aufführungen dieser Werke durch Andere nicht anzulegen ist. Dasselbe gilt von Mendelssohn's C-moll-Trio, an dem sich Herr Kammermusikus Strickmacher ausgezeichnet betheiligte. Hr. Laub wählte zu seinen Solovorträgen: Bach's Gavotte (C moll) und Präludium (C dur), Beethoven's Romantze (C dur), eine Caprice von Paganini, Mendelssohn's Violinconcert (mit Clavierbegleitung), Viertemp's Réverie, Ern's Otello-Phantasie und eine ungemein schwierige Polonaise eigener Composition. — Unsere Oper war durch Krankheit und Unwohlsein hervorragender Mitglieder — Frau Bürde-Rey, die H. Schnorr v. Carolsfeld und Rudolph — außerordentlich gehemmt, so daß nur zum Schluß der Saison (14. März) und unter mannichfachen Anstrengungen die Aufführung von Richard Wagner's „Fliegendem Holländer“ stattfinden konnte. Lange Jahre hatte dieses jugendlich schöne Werk Wagner's geruht. Von den Gegnern Wagner'scher Reform wurde sein Wiedererscheinen zu gerechter Anerkennung geschickt benutzt, da hier die später consequent durchgeführte Opernreform nur erst sporadisch austritt und weniger „gefährlich“ scheint. Die bedeutendste Partie ist die des Holländers. Sie war in Frn. Mitterwurzer's Händen, der dieselbe mit ihren immensen Anforderungen an Sangeskunst und Darstellungsvermögen in anerkennenswerthester Weise darstellte. Die nächstbedeutende Rolle ist die Senta's. Sie war anfangs Frau Bürde-Rey zugetheilt, wurde aber bei andauernder Krankheit derselben Frau Jauner-Krall übertragen. Mit Eifer und Liebe unterzog sich dieselbe der ihr in mehr als einer Hinsicht nicht ganz zusagenden Partie und leistete darin eben das Mögliche. Wo tiefere Charakteristik, träumerisches Versunkensein erforderlich waren, dämonische Einwirkungen dargestellt werden sollten, da blieb sie hinter ihrer Aufgabe zurück und vermittelte die Idee nicht genug nach der Wahrscheinlichkeit oder Wahrheit hin. Frn. Frey gelang die Darstellung des Daland ungewöhnlich gut und der Steuermann (Hr. Rudolph) war recht an seinem Plage. Die Aufführung, bei welcher dem Orchester (unter Riech) ein ganz besonderes Lob gebührt, war eine vorzügliche und willrdige, auch von Seiten des Publicums bei jeder stattgefundenen Wiederholung als eine solche aufgenommen.

Frankfurt a. M. — Oper. — Fast dürfte Ihre Zeitung jetzt das einzige Organ sein, welches über die Existenz eines Frankfurter Theaters überhaupt noch ein Lebenszeichen giebt. Die Frage zu beantworten, weshalb eigentlich die hiesige Direction sich mit der Presse dermaßen überworfen hat, daß dieselbe — ein paar Localblätter abgerechnet — bereits seit Wochen fortfährt, deren Darstellungen todt zu schweigen und selbst die üblichen Annoncen nicht mehr zu geben, gehört nicht hierher. Jedenfalls sollte man, wie das leider so oft geschieht, nicht das Kind mit dem Bade ausschütten, und die hiesige Direction (welcher zu schmeicheln wir in der That am wenigsten Ursache haben) nicht in Dausch und Bogen verdammen, wenn sie mit der Presse gebrochen hat. Bedenkt man, daß die Presse um so freier urtheilen kann, wenn sie unabhängig ist, so steht ein Institut immer noch ehrenwerth da, wenn es von dieser Abhängigkeit keinen Vortheil ziehen will. Mag eine spitzfindige Dialektik auch noch so viel Worte machen, so dreht sich doch Alles wieder um diesen einen Punkt. — Der März-Abend feierte die 200ste Vorstellung des „Freischütz“, besonders merkwürdig durch unseres Fassel's Kilian, den dieser allbeliebte Komiker bereits vor 40 Jahren auf unseren Bretern spielte. Rauschender Empfang konnte ihm bei dieser Gelegenheit nicht fehlen. Die Komiker Butterweck und Grobecker gastirten in Lustspielen und musikalischen Zauberpossen mit verdientem Beifall. Sängern, die seit dem 1. Januar mit mehr oder weniger Glück hier gastirten, waren die Damen Bauer, Carina, Fay, Koll-Meyerhöfer, Hebbé, Kristinus und Michaeli, deren vortreffliche Schulbildung an eine Buona Segla oder Canabich erinnert, und über alle anfänglichen Vorurtheile den Sieg davon trug. Hr. Ditt von Darmstadt gab den Cyniker Osmin mit großem Beifall. Unser Personal ist bisher unverändert geblieben, und so steht auch unser Repertoire — das „variatio delectat“ im Auge haltend, fest auf den Werken von Mozart und Rossini, Meyerbeer und Vorping, Richard Wagner und Mehul,

Weber und Berbi, Marschner und Flotow, Spohr und — Offenbach! —

Peß, 25. April. — Concertbericht. — Unsere Concertsaison beschränkte sich fast nur auf Einheimisches. Bemerkenswerth bleibt sie jedoch immerhin, da seit 20 Jahren außer den „sieben Worte des Erlösers“ und „Christus am Delberge“ hier kein Oratorium aufgeführt wurde, während in diesem Jahre Mendelssohn's „Paulus“ (wie schon in Nr. 19. berichtet ward) zur ersten Aufführung im Nationaltheater gelangte. Das Publicum hat sowohl hier wie bei den drei diesjährigen philharmonischen Concerten seinen Sinn für classische Aufführungen an den Tag gelegt. Unter den mitwirkenden Solisten entsprachen am meisten Fr. Hofbauer, sowie der, als Bassist am Nationaltheater seit Jahren verdienstvoll wirkende Hr. Köszegly; unser Heldentenor Ellinger (Paulus) zeigte weniger Ernst in der Interpretation seiner Partie, was bei so schönen Stimmmitteln um so bedauerlicher ist. — Im letzten philharmonischen Concerte hörten wir die Ouverturen zur „schönen Melusine“ und Cherubini's „Abenceragen“ mit der Wiederholung von Beethoven's D-dur-Symphonie und Bach's Toccata. Ferner sei der Aufführungen von Vorping's „Ezaar und Zimmermann“ und der „Wassenschmied von Worms“ im deutschen Theater gedacht. Erkel's komische Oper „Carolta“ kommt noch im Monat Mai zur ersten Aufführung; die daraus unlängst gehörte Nummer, wie des Componisten frühere dramatische Schöpfungen berechtigen zu schönen Hoffnungen für das noch wenig bebaute Feld unserer Nationaloper. Möchte doch Erkel's neue Arbeit auch unsere übrigen heimischen Componisten, Mossonvi (Brand), Franz Doppler, Karl Huber und Thern, zu neuer Thätigkeit anfeuern. — Ritter von Adelburg's Messe mit Fr. Bräuer's Graduale und Offertorium kam am ersten Osterfeiertage, unter Bräuer's Direction, bereits zur zweiten Aufführung. Es würde uns zu weit führen, wenn wir hier auf die einzelnen Schönheiten des Werkes näher eingehen wollten; es enthält in allen Theilen, namentlich im Kyrie, in dem Chorensemble und Solopartien des Gloria, und im schwungvollen Credo, so wie in der großen Schlussfuge Vieles, was in dem uns gegönnten Raume kaum annähernd geschildert werden könnte. Deshalb genüge die Bemerkung, daß wir in dem Componisten dieser Messe eine Kunstschöpfung zu erblicken glauben, welche mit einem erfreulichen Reichthum von Phantasie auch die Unverfälschtheit der Inspiration und das entsprechende Maß des Wissens und praktischen Könnens verbindet. Von demselben Componisten wird in kurzer Zeit eine ungarische Oper „Zrinyi“ vollendet sein, in welchem dramatischen Stoffe der originelle und bis jetzt wenig cultivirte Typus der orientalischen Musik in treffendster Weise angewendet erscheinen wird.

Melich, 22. April. — Engel's Wifried. — Am Grünen Donnerstage fand in der hiesigen Gottesackerkirche die Aufführung des Oratoriums „Wifried oder die heilige Eiche zu Grismar“, Dichtung von Osterwald, Musik von Engel, in willrdiger Weise statt. Zu den vielen Hindernissen, mit denen in kleinen Städten große Musikaufführungen zu kämpfen haben, kam hier noch die Unlust der Sänger, die dem Wifried anfangs Nichts abgewinnen konnten und das übrige Publicum in nachtheiliger Weise dagegen einnahmen. Selbst das hiesige Orchester ging mit dem größten Widerwillen daran, der aber im Verlauf der Proben mehr und mehr schwand. Da die Aufführung nur mit einheimischen Kräften bewirkt werden sollte, so mußte, um das schwache Orchester zu verstärken, eine zweckdienliche Orgelbegleitung arrangirt werden, wozu der gut gearbeitete Clavierauszug den besten Anhalt bot. Zwei Proben in der Kirche reichten hin, das erforderliche Ensemble zwischen Orchester, Orgel und Sänger herzustellen. Da überhaupt bei Kirchenaufführungen eine zweckmäßige Verwendung der Orgel stets die schönste Wirkung hervorbringt, so sollen kleinere Orte den Vortheil der Orgelbegleitung als Orchesterverstärkung umso weniger aus den Augen verlieren. Nach dem Zeugniß Aller gelang die Aufführung vortrefflich. Da in diesen Blättern schon wiederholt dieses Werk besprochen wurde, verzichte ich hier auf eine Analyse und füge nur noch den Wunsch bei: daß das Oratorium noch recht viele Freunde, und der Tonsetzer weitere anfeuernde Erfolge seiner musikalischen Thätigkeit finden möge. Als Einleitung zum Wifried führte der Unterzeichnete einen Passionsgesang von sich, für Chor und vier Solostimmen, mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel auf. Albin Thierbach, Cantor.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Nachricht mehrerer Blätter, daß Richard Wagner im nächsten Herbst nach Sachsen zurück-

Lehren und seinen Aufenthalt wieder in Dresden nehmen würde, scheint sich zu bestätigen.

Bei der letzten Aufführung des „Tannhäuser“ in Berlin gastirten nicht weniger als drei Sänger: Fr. Mil als Elisabeth gefiel sehr; man rühmt ihre schönen Mittel, die Innigkeit und Anmut ihres Vortrags, das ächt Weibliche und Graziöse ihres Spiels. Weniger sprachen Fr. Robinson als Wolfram und Fr. Ferenczy als Tannhäuser an.

Auch bei der Leipziger Oper findet jetzt ein förmliches „Gesamt-Gastspiel“ statt. Der Tenorist Weidemann vom Carlsruher Hoftheater gastirte als „Tannhäuser“, Cleazar („Jüdin“) und Max („Frelschütz“); Fr. Martin vom Kärnthnerthor-Theater in Wien sang die Agathe; Fr. Robicel vom Lemberger Theater den Cardinal in der „Jüdin“. Besonders hat Fr. Weidemann gefallen; er soll bereits engagiert sein. Man spricht überhaupt von beabsichtigtem starken Personalwechsel an der Leipziger Oper, womit diese zahlreichen Gastspiele in Verbindung stehen.

Musikfeste, Aufführungen. Unsere Notiz in voriger Nummer über die Aufführungen der Liebig'schen Capelle in Berlin bedarf einer Berichtigung. Wir erfahren aus zuverlässiger Quelle, daß in den Liebig'schen Concerten seit Jahren keine Note von Verlioz gespielt worden sei, mit alleiniger Ausnahme der Weber'schen „Aufforderung zum Tanz“, instrumentirt von Verlioz. Die Cellini-Ouverture hat R. M. Liebig nur einmal im Januar 1858 auf seinem Programm gehabt, kurz nachdem sie, von Fr. v. Bülow einstudirt, in dessen erstem Orchester-Concert zur Aufführung gebracht worden war. — Unsere frühere „Quelle“ waren die Programme der Liebig'schen Concerte, wie sie das Schlesinger'sche „Echo“ allwöchentlich veröffentlicht. Es scheint aber, daß dieses „Echo“ ausnahmsweise nicht den Originalton wiedergiebt, weshalb auswärtige Leser die Symptome dieses akustischen Phänomens nur mit Vorsicht aufzunehmen haben dürften. —

Literarische Novitäten. Von Maria Heinrich Schmidt's kritisch-bildlichen Abhandlungen über „Gesang und Oper“ ist das dritte Heft ausgegeben worden. (Magdeburg, Heinrichshofen.) Wir kommen darauf zurück, da es die Opernfrage speciell berührt.

Artistische Notiz. Der berühmte Pariser Bildhauer Dantan hat eine Marmorbüste Rossini's vollendet und ausgestellt, die allgemein als Meisterwerk gepriesen wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ferd. Hiller ist von der Singakademie in Wien zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Heinrich Reiss hat für die Herausgabe des „Missale Romanum“ mit Miniaturen und Initialen aus dem Mittelalter, vom Großherzog von Baden einen werthvollen Brillantring erhalten.

Todesfälle. In München starb am 25. April der pensionirte Hofcapellsänger Becchi, früher ein hervorragendes Mitglied der italienischen Oper daselbst.

Journalchau.

Die „Deutsche Musikzeitung“ greift in zwei ihrer neuesten Nummern zwei Aufsätze unserer „Anregungen“ auf und begleitet dieselben mit Bemerkungen, welche das in unserem Blatte Gesagte berichtigen sollen. Der eine dieser Aufsätze: „Prob“, wurde von uns der Schrift: „Die Mission der Kunst“ von Louise Otto entnommen und im vorigen Jahrgang der „Anregungen“ zum Wiederabdruck gebracht. Der zweite ist Originalartikel unter der Ueberschrift: „Die Schiller-Goethe-Philologie.“

Es würde uns zu weit führen, auf die Controverse selbst näher einzugehen. Wenn wir dieselbe hier zur Sprache bringen, so geschieht es lediglich einer von dem gegnerischen Blatte hinzugefügten Schlussbemerkung wegen. Nur mit zwei Worten sei der Idengegang angedeutet, um den Leser zu orientiren und die Verschiedenheit der Anschauungsweise zu charakterisiren.

Louise Otto beklagt die Verhältnisse, die so oft getragene Befähigte in allen Künsten statt des Besseren, was sie leisten könnten, um der Existenz willen zwingen, sich gewöhnlichen Lohnarbeiten hinzugeben. Die Musikzeitung meint dagegen, daß äußerer Mangel zu Zeiten nicht schaden könne, daß der Tüchtige trotz aller Lohnarbeiten sich nicht abhalten lassen werde, das Höhere im Auge zu behalten u. i. w. Jenes ist die moderne Anschauungsweise, aus der alle Sammlungen zu Unterstützungszwecken, der Schiller-Verein, die Neigung zur Errichtung von Denkmälern entsprungen sind; dies die überlebte, die sich um Außendinge gar nicht kümmerte, und die besten Künstler dem täglichsten Mangel

Preis gab. Unserer Ansicht nach sind beide Auffassungen einseitig, sind beide als Extreme zu bezeichnen: die moderne ist der Rückschlag gegen die ältere; um die frühere zu corrigiren, mußte die moderne erst in das andere Extrem umschlagen, und als die in der Mitte liegende Wahrheit stellt sich schließlich heraus, daß geordnetere Zustände nothwendig sind, um dem Künstler auch bei höherem Streben eine bescheidene, aber doch einigermaßen gesicherte und anständige Existenz möglich zu machen.

Der zweite Artikel unserer Monatschrift beklagt den Umstand, daß unsere deutschen Classiker fast bereits, wie die der Alten, dem unmittelbaren Kunstgenuss durch eine Unmasse gelehrter Commentare entzückt zu werden Gefahr laufen. Die Musikzeitung meint dagegen, daß das Alles gar nicht schade. Hier wie oben stellt sie somit eine Einseitigkeit der anderen gegenüber, und die Wahrheit dürfte auch hier, ganz wie im obigen Falle, in der Mitte liegen. Dabei hatte jedoch unser Mitarbeiter die Vermuthung ausgesprochen, daß man vielleicht Goethe und Schiller nur commentire, um dieselben in die geheiligten Kreise der Gelehrsamkeit zu ziehen, beide Dichter dadurch dieser gewissermaßen ebenbürtig zu machen wünsche (natürlich dies bloß nach der Meinung der gelehrten Herren), da bekanntlich früher, und zum Theil noch jetzt, die Kunst von dieser Seite mit sehr mißgünstigen Blicken betrachtet wurde. Vielleicht auch sei es oftmals nur geschehen, um unter dem Deckmantel unbegrenzter Pietät für unsere Classiker die neuere fortwirkende Kunst verdächtigen, verkleinern, herabsetzen zu können. Die Musikzeitung ist nun sofort bereit, diese Vermuthungen zu der Verdächtigung zu benutzen, daß man von unserer Seite die Schiller-Goethe-Philologie nur table, um sie zu beseitigen, „um desto fingerzeigender und gründlicher und kritisch analysirender und austütelnder der ganzen Wagner-Literatur sich hingeben zu können.“

Hieraus ist Folgendes zu erwidern:

1) Es muß als eine durchaus unzulässige Verfahungsweise bezeichnet werden, jede Äußerung eines Einzelnen, jede individuelle Ansicht stets der Gesamtheit aufzubürden, stets sofort zum Princip der Schule zu machen, trotz aller Gegenerklärungen. Es war dies aber stets die Politik der Gegner, weil sie auf diese Weise leichteres Spiel zu haben glaubten. Für jeden etwaigen Mißgriff, der begangen wurde, sollten sofort wir Alle verantwortlich sein, mochten wir auch denselben desavouiren oder nicht. Im vorliegenden Falle ist dies um so schlagender, als der Vf. des Artikels einer der Vertreter der literarischen Seite der „Anregungen“ war, und mit der Tonkunst und den Parteien auf dem Gebiete derselben gar nichts zu schaffen hatte.

Es ist 2) ein großer Unterschied, ob Kunstwerke längst in das Verständniß der Nation übergegangen und zum Gemeingut derselben geworden sind, oder ob dieselben noch einer Vermittelung zu diesem Zwecke bedürfen; ob bald ein Jahrhundert darüber hingegangen ist, oder ob ihre Entstehung erst in die letzten Jahre fällt. In diesem Sinne dürfte die Wagner-Literatur denn doch bei weitem mehr einem augenblicklichen Bedürfnis entgegenkommen, als die Schiller-Goethe-Philologie.

Es ist endlich 3) auch übersehen, daß es ein ganz Anderes ist, ob man die Totalität des Kunstwerkes dem künstlerischen Verständniß näher zu bringen sucht, oder ob man dasselbe zum Gegenstand kritischer Sylbenstecherei macht, die mit der Kunst Wenig oder Nichts zu schaffen hat.

Der gegnerischen Schlussanwendung fehlt darum alles Zutreffende; nur die Luft erschüttert wurde mit den vielen Worten, weiter Nichts gewonnen.

Entgegnung.

In Nr. 20 Ihrer geschätzten Zeitung lese ich mit Erstaunen unter Berlin, wie ein Anonymus behauptet, ich sei in meiner Kritik der Oper „Attila“ (Nr. 17 d. Bl.) insoweit im Irrthum, als das Urtheil unserer Capellmeister, in Betreff der Annahme dieser schwachen Oper, vorher eingeholt worden sei. Ich muß dies auch jetzt noch bestreiten. Diese Oper war von der Generalintendantur längst zur Aufführung angenommen, ehe unsere Capellmeister nur wußten, daß eine Oper „Attila“ von Jean Bott existire. Sie konnten und wollten aber mit ihrem kunstverständigen Urtheil später, da sie die Oper kennen lernten, gegen die Annahme nicht protestiren, da keine bessere Operncomposition von einem jüngeren Componisten als eingekauft vorlag. — In Betreff der Beifälligkeit, welche die Oper bei ihrem zweimaligen Vorführen gefunden, wolle man meine betreffenden Kritiken in Nr. 17 und 19 nachlesen. Der Beifall galt entschieden nur der trefflichen Ausführung der höchst undankbar geschriebenen Hauptpartien.

Berlin, im Mai.

Lh. Robe.

Leipzig, den 30. Mai 1862.

Die dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 über 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Zeitschrift 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen- und Kunst-Handlungen an

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Vertriebs- und Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Aufé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mason Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 22.

Sechshundfünfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Kud. Friedl in Warschau.
C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Pariser Musikzustände. Von E. Schelle. II. — Recensionen: W. Stabe,
68. Psalm. Hans von Bülow, Gabenzen zu Beethoven's Obur-Concert. —
Aus Wien. II. — Ideen und Themat. — Kleine Zeitung: Zeitgemäße
Betrachtungen; Correspondenz (Dresden, Merseburg, Elbingen); Tagesge-
schichte; Ereignisse und Erzeugnisse. — Kritischer Anzeiger. — Literarische
Anzeigen.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von
E. Schelle.

II.
T h e a t e r.

Die Italiener vertreten unter den hiesigen Theatern recht eigentlich die vornehme Gesellschaft; sie verhalten sich zu der Großen Oper wie das Faubourg St. Germain zu den Champs Elysées, oder mit anderen Worten, wie der herabgekommene Adel von sechszehn Ahnen zu den reichen Rentiers und der Börsenaristokratie. Der Ausdruck herabgekommen bezeichnet in der That am treffendsten die Zustände dieser Bühne, welche noch vor wenigen Jahrzehnten, zur Zeit der Rubini, Tamburini, Lablache, der Malibran und Persiani die höchsten Triumphe der italienischen Gesangskunst feierte. Aus allen Lebensäußerungen der zeitweiligen Gesellschaft, aus dem Material der Stimmen sowol, wie aus der Schule des Gesanges, aus dem schludrigen Orchester, dem Ensemble, welches man am richtigsten mit Auseinanderwirken übersetzt, ja selbst aus den äußeren Mitteln der Scene tritt mit widrig markirten Zügen das Bild eines entsetzlichen Verfalls hervor. Die wenigen Kräfte, welche sich in Stimmen und Kunst als Ausnahmen von der Regel zeigen, heben den Gegensatz von Jetzt und Sonst nur um so schneidender hervor. Es muß wahrlich um den Gesang schlecht bestellt sein, wenn eine Penco und ein Delle Sedie als Phänomene gepriesen werden. Eine der wohlthuerndsten Erscheinungen ist Frä. Trebelli, welche wenigstens so viel Geschmac zeigt, sich von der Gefühlsheuchelei mittels eines fortwährenden Vibrato frei zu halten und anspruchlos ihre schönen unverdorbenen Stimmittel wirken läßt. — Das Repertoire liefern natürlich Verdi und

Donizetti fast ausschließlich, deren Opern übrigens noch am leidlichsten aufgeführt werden. Außer diesen erscheinen zu Zeiten — und wahrscheinlich zum Leidwesen Rossini's — auch der „Barbier von Sevilla“ und „Semiramis“, noch seltener „Norma“ oder die „Nachtwandlerin“ von Bellini, und Tambricci brachte bei seiner Anwesenheit in Paris unter manchen alten Neuigkeiten auch den fast verschollenen „Otello“ wieder auf die Bühne. Kraft eines traditionellen Gebrauchs muß sich sogar „Don Juan“, wohlgeachtet als dreiactige Oper, dem Passionsgange durch mehrere Aufführungen in jeder Saison unterwerfen. Die Inszenirung dieser Oper liefert kostbare Proben von der Weisheit und dem ästhetischen Scharfblicke, welchen die italienische Regie jetzt darlegt. Ich führe nur ein Beispiel an. In dem Finale des ersten Actes, der bekannten Tanzscene, hat man den Walzer gestrichen und die vorschriftsmäßigen drei Orchester in zwei zusammengezogen. Don Juan und Zerline, statt mit einander zu tanzen, sitzen vornehm in rothen Sesseln; um sie gruppieren sich Cavaliere und Bauern, einem Tänzer und einer Tänzerin zuschauend, welche im Ballettricot das Menuett Solo aufführen. Warum aber spielt man den Contretanz, da er nicht getanzet wird? — Ich kann mir den Grund nur dadurch erklären, daß besagter Tanz den vornehmen Ton für sich hat, gegen welchen die Italiener sich nie eine Verletzung zu Schulden kommen lassen. Deshalb vielleicht gelingt auch die Verführungsscene hier besser, als die übrigen Theile der Oper. — Indessen, wie selbst der Straßenschlamm seine nuzbaren Bestandtheile enthält, so zeigt auch diese über alle Maßen jämmerliche Aufführung einige Momente, welche den ersten deutschen Hofbühnen zur Beherzigung vorgehalten zu werden verdienen. So speist in der Tafelscene des letzten Actes Don Juan nicht allein, wie in Deutschland Brauch ist, sondern in lustiger Gesellschaft hübscher leichtfertiger Dämchen. Diese kleine Zugabe verleiht der Tafelmusik eine ungezwungene Stellung, macht die Scherze des Don Juan mit Leporello erklärlich und hebt endlich den tragischen Ernst des steinernen Gastes mächtiger hervor. Ebenso werden hoffentlich die Verehrer dieser Oper billigen, daß man am Schlusse des letzten Actes das unglückliche Höllebild des feurigen Wallfischbrachens, überhaupt die ganze widerwärtige Teufelei einer Executionscene vermeidet, womit der Vandalismus mancher deutscher Hoftheaterdirectionen das Meisterwerk Mozart's gründlich zu parodiren beflissen ist; Don Juan ver-

sinkt hier einfach unter dem Gesange der unsichtbaren Geister, ganz wie es die Originalpartitur vorschreibt.

Ungeachtet ihres dissonirenden Charakters übt die italienische Oper dennoch eine ähnliche Anziehungskraft auf einen gewissen Theil des Publicums aus, wie der Titel eines ruinirten Grafen auf die Phantasie einer reichen Rentiers-Tochter. „Wenn man Musik hören will, gehe man zu den Italienern“ — ist eine stehende Ausrufart, welche den Mann vom Geschmac und von Stande bezeichnet. Bei so löblicher Genügsamkeit ihrer Verehrer befinden sich die Italiener wohl; sie hüten sich weislich, ihren verfallenen Tempel zu restauriren, da sich die Ruinen so verwerthen. —

Der Geist, welcher uns aus der komischen Oper und aus dem lyrischen Theater entgegenweht, beweist, daß wir uns hier auf populärem Boden befinden. Statt der monotonen Wiederholung von vier bis fünf, meist abgehörten Nummern an der Großen Oper, empfängt uns hier ein verhältnißmäßig mannichfaltiges und lebendiges Repertoire, welches unter eine hundertjährige Periode durchspringt und mit der Laune des Publicums die entgegenstehenden Namen zusammenwirft, heute hier Boieldieu neben Theodor Ritter oder Meyer, morgen dort Gretry neben Grisar stellt. Natürlich; die Große Oper kann nur drei Mal wöchentlich dem Publicum eine musikalische Audienz geben, diese Theater spielen hingegen täglich; für sie ist der Wechsel ebenso geboten, als er für jene eine Verletzung der hergebrachten Etikette wäre.

Die komische Oper trägt allerdings den Titel eines Hoftheaters wie die Große Oper, indessen hat die Gunst der Verhältnisse sie vor der lähmenden Pracht der sogenannten Paraderstellungen glücklich bewahrt. Aus dem eigendsten Wesen des französischen Nationalgeistes emporgewachsen, dessen getreues Abbild die von ihr vertretene Gattung giebt, ist die komische Oper der Stolz des Parisers von ächtem Schrot und Korn; denn nur hier empfängt er die Eindrücke, welche er von der Musik verlangt. Man geht in die Große Oper, um sich, seine Manschetten und Juwelen zu zeigen und beiläufig eine beliebte Sängerin zu hören; die komische Oper besucht man, um sich zu amüsiren und erreicht meist seinen Zweck.

Dank ihrem nationalen Gepräge, hat diese Gattung der dramatischen Composition dem mächtigen Einflusse der Mode Widerstand geleistet. Dieselbe Form, in welche einst vor hundert Jahren der Vater der komischen Oper, Dauvergne, seine „Troqueurs“ goß, findet sich unverändert noch heutigen Tages bei Auber, Adam und Grisar vor; ja selbst der Styl ist in seinem Wesen derselbe geblieben, nur daß die Färbung des Ausdrucks, die Instrumentirung, mit einem Worte der musikalische Firnis an Glanz und Effect gewonnen hat. Die Routine tritt freilich auch hier als mächtig gebietendes Gesch auf, dem sich Componist und Dichter beugen müssen; allein weil die Routine mit der Natur, d. h. mit der eigenthümlichen Gefühlsweise des französischen Volkscharakters zusammenfällt, so hat sie nicht das Hemmende, wie in der Gattung des höheren dramatischen Stils. Werden einst die von ihr gezogenen Schranken durchbrochen, dann tritt auch die Auflösung dieser Gattung und zugleich des schlechthin französischen Stils ein; dann aber wird auch die schöpferische Kraft des Volkes gänzlich verfliegen, wie es manche Versuche zur Genüge bewiesen haben.

Das Repertoire der komischen Oper ist gesetzlicher Weise keinesweges auf das Genre des Komischen einseitig beschränkt, wie der Titel anzudeuten scheint, sondern es fallen in ihr Bereich überhaupt alle Opern, welche den gesprochenen Dialog in sich aufnehmen; — mit einem Worte, diese Bühne ver-

tritt das eigentliche Singspiel in seiner weitesten Ausdehnung. Der „Freischütz“ und „Fidelio“, in ihrer ursprünglichen Form französisch übertragen, würden dem Repertoire der komischen Oper zufallen, wiewol sie nichts weniger als komisch sind. So wurde der „Joseph“ von Méhul ursprünglich für sie geschrieben und der Pardon de Bloemmel von Meyerbeer, welcher doch weder komisch noch tragisch, noch tragikomisch ist, gehört ebenfalls seiner Natur nach hierher. Seitdem jedoch das lyrische Theater besteht, hat sich die komische Oper mehr auf das leichtere Genre beschränkt und manche der ernsteren Partituren, wie den „Joseph“ und „Richard Löwenherz“ von Gretry, jenem ihren Rivalen überlassen.

Das französische Singspiel verlangt eine populäre und leicht strömende Melodik, sagliche Formen und elegante Instrumentirung, eine fein angelegte Intrigue und schlagenden Dialog. Vor Allem aber dürfen Couplets, als die höchsten Lederbissen für die Pariser Musikgourmands nicht fehlen. Was das beliebte Badwerk, die Brioche, für den französischen Magen, das ist das Couplet für das französische Herz. Die Brioche macht selbst eine mißrathene bürgerliche Mahlzeit gut; ebenso halten etliche glückliche Couplets eine im übrigen langweilige Oper — wenigstens auf kurze Zeit — über Wasser. Wird nicht noch jetzt die schwerfällige „Königin von Saba“ fast einzig durch den im Coupletstyl gehaltenen kleinen Wechsellor der Soubdinnen und Sabäerinnen von Vorstellung zu Vorstellung geschleppt, so wenig er auch zum Ort und zur Zeit der Handlung paßt?

Eine derartige Bedeutung und Stellung des volkstümlichen Liebes macht die für Paris seltene Erscheinung erklärlich, daß die besseren Werke dieser Gattung schwer veralten. So manche ältere und, man sollte meinen, längst abgenutzte Werke wie „Die weiße Dame“ oder „Kothläppchen“ von Boieldieu, „Fra Diavolo“ von Auber, üben noch heutigen Tages eine große Anziehungskraft aus. Noch mehr; die Direction hatte neulich den kühnen Einfall gehabt, die neue Oper „Lalla Rookh“ von Félicien David neben „Rose und Colas“ von Monsigny, d. h. das Neueste mit dem Ältesten ihres Repertoires zusammenzustellen und der Erfolg bewies, daß die alte hundertjährige Rose den Vergleich mit der jungen Hinduprinzessin nicht zu scheuen brauchte. Die Direction könnte ohne Bangen die Partitur der „Troqueurs“ aus dem Archiv ziehen. So sehr auch die Farben verblühen sein mögen, die Poesie bleiben stets jung und reizen vielleicht um so mehr, als ihre altmodisch-einfache, dem primitiven Volksliede sich nähernde Fassung einen pikanten Gegensatz zu dem raffinirten Tanzstyl der modernen Couplets bildet, von dem man schon überfüllt ist.

Die bekannten Größen Boieldieu, Auber, Halévy, Donizetti, Ad. Adam und Herold kehrten auch in dieser Saison als die eigentlichen Pfeiler der Bühne auf dem Repertoire wieder. Um sie gruppiert sich eine Unzahl von Tagescomponisten, welche gleich Sternschnuppen aus dem Dunkel des Himmels auf einige Secunden hervorschießen, um darin spurlos wieder zu verschwinden; Leute, deren Namen man heute liest und morgen wieder vergessen hat, deren Werke man ein Mal hört und das zweite Mal eher vermeidet als sucht. Eine gewisse Stellung haben sich errungen Ambroise Thomas durch seinen „Caid“ und seine „double échelle“; Gauthier, dessen „maitre Pathelin“ noch am häufigsten als beliebte Vorspiele von einem Act sich zeigen. Auch die Namen Jules Cohen, Meyer, Nicolo, Th. Ritter liest man von Zeit zu Zeit auf dem Programme. Nur zwei unter den Jüngern haben sich

das Recht zu einer höheren Theilnahme erworben, Grisar und F. David, deren Erster bereits eine beliebte Persönlichkeit auf diesen Brettern ist, der Letztere dagegen einen europäischen Ruf zu seinem Debut mitbringt. Die Ankündigung der Oper „Lalla Rookh“ hatte begreiflicher Weise die Neugierde des Publicums nicht wenig rege gemacht. Von Seiten der Freunde David's waren überdies bedeutende Schritte gethan, um die Sympathien des Publicums ihm zuzuwenden. So hatte z. B. ein, übrigens mit den Haaren herbeigezogenes Pamphlet gegen Fétis unter dem Titel „fausses notes“ es sich angelegen sein lassen, den musikalischen Vertreter des Saint-Simonismus mit der Aureole des Märtyrertums geschmückt dem Mitleid des Publicums zu empfehlen. In verschiedenen Journalen erschienen zu passender Zeit vorläufige Erklärungen des Textes, nebst gelehrten Bemerkungen über die Orthographie und Aussprache des Namens Rookh. Und geschah es etwa aus reinem Kunstinteresse, daß die Direction dieser Oper das alte Singspiel von Monsigny voranstellte, und daß sie die Hauptrolle der Rose den allernachlässigsten Händen übergab? — Mit einem Worte: von allen Seiten wurde Herrn David vorgearbeitet und wenn der Erfolg seinen Erwartungen auch dieses Mal nicht entsprach, so mag er die Schuld nur dem zweifelhaften Werthe seiner Schöpfung, am allerwenigsten aber der Ausführung derselben zumessen, welche durchgehends von der größten Sorgfalt zeugte. Ich will damit nicht sagen, daß die Oper durchgefallen sei; im Gegentheil, Herr David hat einen succès d'estime im besten Sinne des Wortes errungen. Aber ein solcher Erfolg, der vielleicht Hrn. Lh. Ritter oder Jules Cohen einen Lorbeerkranz einbringt, ist für den Schöpfer der „Wüste“ im Grunde nur ein anständiges Zeugniß seines Unvermögens auf diesem Gebiete, und leider bestätigt die Musik, daß dieses Zeugniß mit der größten Nachsicht vom Publicum ausgestellt wurde.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen mit Orchester.

W. Stade, Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur Pr. 3 Thlr. Clavierauszug (ohne Preisangabe). Ebendas.

Das Werk ist schon vor längerer Zeit erschienen, aber weder in diesem Blatte noch sonstwo besprochen worden. Ob durch Schuld der Verlagshandlung oder der Recensenten, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist es ein Unrecht, ein Werk wie das vorliegende so unbeachtet zu lassen, das vor vielen anderen genannt zu werden verdient. Die Literatur des Männergesangs hat unendlich Vieles in der Gattung zu Tage gefördert, das jedenfalls besser ungedruckt geblieben wäre. Denn wo der eigentliche musikalische Nerv mangelt, wo nur trodene Arbeit nach der Schablone gegeben wird, wie von sehr Vielen, die keinen Beruf zu componiren haben, da kann von einer Bereicherung der Literatur keine Rede sein.

Aufgeführt wurde der Hymnus von Stade so viel ich weiß an mehreren Orten und jedesmal mit dem günstigsten Erfolge. Es ist ein Werk aus einem Guß, das nicht nur von einer poetischen Begabung des Componisten das gütigste Zeugniß ablegt, sondern auch namentlich in technischer Hinsicht, was die Behandlung und Führung der Stimmen auf so engem

Raume betrifft, als ein Muster für Männerchorgesang betrachtet werden kann. Es darf die technische Seite nicht etwa als gering und untergeordnet angeschlagen werden. Im Gegentheil muß bei dem eng zugemessenen Raume der Männerstimmen hierauf ein Accent gelegt werden. Denn manches sonst musikalisch treffliche Werk, bei dem der Componist, entweder aus Nichtbeachtung oder aus Mangel an der nöthigen Einsicht in das Terrain, hierin zu leichtsinnig verfuhr, hat bei der Aufführung nicht die Wirkung erzielt, die es bei seinen übrigen Vorzügen hätte erringen müssen, wenn ihm die nöthige Klarheit in der Behandlung der Stimmen vom Componisten wäre zu Theil geworden. Der Männergesang muß in seiner Behandlung einfach, aber fernhaft sein; alles Ueberladene, sich fortwährend Durchkreuzende der Stimmen nimmt ihm die Wirkung und macht ihn ungenießbar. — Macht nun schon bei dem Stade'schen Werke die oben berührte Seite einen Hauptvortrag aus, so gewinnt dieser Hymnus noch mehr an Bedeutung, wenn wir den musikalischen Inhalt in Betracht ziehen. Ein frisches Leben pulst in ihm und erhebt sich in seinem dithyrambischen Schwunge zu einer imposanten Wirkung, die im Schlußsage (Fuge auf Amen) ihren Gipfelpunct erreicht. Nur aus einer durchgeistigten Auffassung des Textinhaltes, aus einer wahrhaft musikalischen Reproduction desselben kann eine solche Wirkung hervorgehen. Das tiefere Erfassen des Inhaltes bedingt auch die Form; daher letztere, wenn sie nicht von einer Idee geboren und getragen ist, wirkungslos bleiben wird, auch wenn sie noch so klug auf Wirkung angelegt sein sollte. Das Schöne — und das soll doch auch das Große und Imposante noch sein — ruht nicht in der massenhaften Anhäufung der Mittel, die wol für den Augenblick auf den äußeren Sinn berauschend wirken, an und für sich aber noch nicht ästhetisch beleben und erheben kann.

Emanuel Krijsch.

Concertmusik.

Für Pianoforte.

Hans v. Bülow, Cadenzen zum vierten Clavierconcert (Op. 24) von L. v. Beethoven. Breslau, Reutart. Pr. 22 1/2 Mgr.

Nicht ohne besonderes Interesse nahmen wir diese Cadenzen zur Hand. Die Cadenz, der Tummelplatz guter und schlechter Virtuosen, die Achillesverse Weider, hat in letzter Zeit viel Vergnügen gegeben. Wir freuen uns daher, daß Künstler, wie Moscheles, Rubinstein und Bülow sich der Mühe unterzogen haben, auf diesem schwierigen Felde ihre Kräfte zu verwenden. Gewiß wird damit manchem Virtuosen, welcher sich nicht selbst dazu befähigt fühlt, ein großer Dienst erwiesen und der hier allgemein gewordenen Calamität rüstig entgegen gearbeitet. Hätte Beethoven und andere frühere Meister ahnen können, daß eine Periode der einseitigsten Virtuosität, wie sie bis vor nicht Langem noch stattfand, kommen würde, sie hätten gewiß nicht unterlassen, ihre Cadenzen selbst anzufüllen. — Wir bezweifeln fast, ob die Fermate, dieser freie Tummelplatz des Könnens und Wissens damaliger vielseitig durchgebildeter Virtuosen, in jetziger Zeit jene Höhe in ihrer richtigen Bedeutung wie damals wieder gefunden hat.

Von denen, welche die Cadenz bloß als Kletterstange ihrer halbrechenden Virtuosität benutzen, sprechen wir hier nicht. Es giebt aber auch Künstler von nicht geringer Intelligenz, welche aus Eitelkeit oder aus anderen Gründen nicht allein dem Werke gegenüber fehlen, sondern auch durch den Einfluß,

welchen sie vermöge ihrer sonstigen Begabung oder Stellung haben, dem guten Geschmade im Allgemeinen zuwider handeln. Es ist oft genug vorgekommen, namentlich unter den Violinisten, denen durch Beschränkung ihres Instrumentes weniger eine geistreiche Verknüpfung der Gedanken des Concertes zu Gebote steht, daß sie Cadenzen gegeben haben, welche zuletzt geradezu dem Werke zuwider liefen. Wir haben in dieser Beziehung Violinconcerte älterer Meister mit anhören müssen, wo eine Cadenz, hängend an einem winzigen Motivchen, aus einer Masse Mouladen, Arpeggien, Pizzicatos der modernsten Weisen bestand; und wir glauben nicht zu viel zu sagen, mehr Noten enthielt, als das ganze Concert selbst. Dadurch erschien das Letztere freilich nur als Nebensache, aber das dürfte auch die Absicht gewesen sein.

Zu bestreiten ist allerdings nicht, daß auch die Technik neuerer Zeit an den alten Werken Antheil nehmen kann, nur muß es in angemessener Weise geschehen. Nach unserer Meinung soll die Cadenz doch nur ein treffendes Resumé des Sages oder ganzen Concertes sein. Der Ausführende soll darin noch ein Mal die Hauptgedanken in neuer Gestaltung kurz vorüber führen. Geschieht dieses nun in interessanter Verknüpfung derselben, durch contrapunctische, thematische, harmonische wie brillante Mittel, ohne dem Hauptcharakter des ganzen Werkes zuwiderzulaufen, so scheint der Forderung der Cadenz im Allgemeinen ihr Recht widerfahren zu sein. Gelingt es aber einem Künstler, alles dieses gleich an Ort und Stelle mit dem frischen Reize der freien Phantasie zu vollbringen, so ist hierin dann gewiß das Höchste geleistet worden. Hummel soll auf diese Weise Herrliches hervorgebracht haben.

Urtheilen wir nun die vorstehenden Cadenzen von diesem Standpunkt aus, so ist nicht zu leugnen, daß der Componist in vieler Beziehung seine Aufgabe glänzend gelöst hat, namentlich in der ersten Cadenz. Der reiche und geschickte thematische Arbeiter tritt in ihr überall hervor. Haupt- sowie Nebengedanken sind geistreich verbunden, die ganze Cadenz steigert sich von Anfang bis Ende und enthält sehr schöne Contraste. Fragen wir jedoch: wie verhält sich dieselbe den Grundzügen des Concertes gegenüber, so müssen wir gestehen, daß sie sich zuweilen von denselben zu weit entfernt. Ihr Charakter ist größtentheils ein gewaltiger, fast heroischer. Wol hat auch das Concert seine Kraftstellen, diese liegen aber mehr in den Neben- als Hauptgedanken und sind somit untergeordnet, dienen nur gegensätzlich, während der Ausdruck der Letzteren mehr den Reiz der Anmuth besitzt und fast durchgängig eine frohe und freudige Wirkung hervorbringt. Ebenso verhält es sich mit dem Claviersatz; den Beethoven'schen könnte man recht gut in diesem Concerte den Wiener-Claviersatz nennen, der von Bälou ist natürlich der der neuesten Schule. Ein ähnliches Verhältniß findet im Harmonischen statt; so interessant das- selbe an und für sich ist, so ist es uns hier doch mitunter zu weit geführt. — Die zweite Cadenz ist weniger bedeutend; sie interessirt zu Anfang durch eine gute thematische Verbindung; von der Mitte an scheint sich der Componist etwas leicht gemacht zu haben. Eines hat sie aber vor jener voraus, die Dauer, welche angemessener als dort wirkt.

Trotz dieser Ausstellungen ist die verdienstvolle Arbeit doch dringend zu empfehlen, da sie unmittelbar für sich einnimmt und jener Herabwürdigung gewöhnlicher Cadenzen-Fabrikanten völlig fremd bleibt.

C. P.

Aus Wien.

II.

Einige Tage vor Winterberger ließ sich ein junger Künstler, Namens Oscar Smith — seiner Abkunft nach wol ein Engländer, doch in hiesiger Schule Concert-M. von Bodet's erzogen — gleichfalls in doppelter Eigenschaft: als Pianist wie als Componist, vernehmen. In ersterer Beziehung spielte er, vom Herbed'schen Orchester begleitet, Beethoven's Es dur-Concert; ferner allein die von Liszt für Clavier übertragene Seb. Bach'sche Orgelfuge in A moll sammt Prä-ludium; endlich, in Gemeinschaft mit seinem eben genannten Lehrer und dem Orchester, das Mendelssohn-Moscheles'sche Duo für zwei Claviere über den Zigeunermarsch aus „Preciosa“. Wer dieses letztgenannte Constück nachträglich orchestriert hat, ist mir nicht bekannt. Ein grundsätzlicher Gegner derartiger Umstellungen, möchte ich auch diese That als eine nicht bloß überflüssige, sondern die Wirkung des Ganzen sogar beeinträchtigende bezeichnen, indem das Orchester hier lediglich zu einem Füllsel herabsinkt. Als Componist und Darsteller zugleich gab Hr. Oscar Smith eine Partie Variationen über ein eigenes Thema und ein „Marche-Impropté“. Nach beiden Richtungen läßt sich sagen: dieser junge Mann habe — bei unleugbar ernstem Streben — Vieles und Tüchtiges gelernt. Auch ist ihm die Gewandtheit in hohem Grade zu eigen geworden, den erworbenen Stoff nach jeder Seite hin klar und verständnißvoll auszugestalten. Solche Reife bei solcher Jugend — Oscar Smith mag wol kaum sein zweites Lebens-jahrzehnt angetreten haben — wirkt eben so achtungsgebietend wie bestürzend; aber er weiß nur Langstagesagtes in lichtvoller, logischer, ja selbst verständnißreicher, doch lediglich überkom-mener Form zu wiederholen.

Jacques Offenbach ließ sich einige Male in den Zwischenacten seiner merkwürdiger Weise noch immer zugkräftigen Operetten als Violoncellist vernehmen. Sein Spiel ist salon-fähig; dies ist wol das Einzige und Bezeichnendste, was hinsichtlich dieser Leistungen zu bemerken wäre.

Der Musikverein „Euterpe“ gab sein zweites dies-jähriges Concert. Mit Vogler's mehrfach anziehender Overture zur Oper „Zamori“ beginnend, wurde inmitten allerlei weltläufigen, ohrenlispelnden Zeug gebracht und mit einer handschriftlichen Symphonie des Vereinsleiters, Hrn. Langwarras, der Schluß gemacht. Dieses Werk, in E dur, ähnelt der zweiten (E dur-) Symphonie Schumann's so offenbar, daß hieran beinahe Nichts hervorzuheben ist, als der — hier allerdings sehr überflüssige — Copisten- und Transpositionsfleiß des Verfassers. Dieser Letztere ist übrigens ein ganz geschickter Orchesterdirigent. Er versteht es, seine da und dorthier zusammengelesenen Musiker ganz trefflich zu befehligen, so daß Alles partiturgetreu, wie am Schnürchen zusammengeht und in des Wortes gutkünstlerischem Sinne „klappt“. Möchte Hr. Langwarra, mit diesem Ehrenrange zufrieden, die schaffende Künstlerphäre erst dann wieder betreten, wenn er uns Eigenes zu sagen haben wird.

Das zweite „außerordentliche Concert“ unserer Musikvereinsgesellschaft brachte, dem allgemein laut gewordenen Wunsche würdig entsprechend, eine wiederholte Aufführung der Beethoven'schen „Missa solennis“. Es war dies eines der herrlichsten Musikfeste dieser Saison. Der aus 223 kernigen Stimmen gebildete Chor, dieses in jeder Richtung wackere Contingent des „Sängereines“, so wie das auf die Zahl 70 gestellte Streichorchester mit reichbesetzter, doch ziffermäßig nicht

haarscharf genau festzustellender Blaseharmonie, leisteten unter Herbed's thatmuthiger, schwunghafter Leitung Kerniges, relativ genommen sogar Vollenbetes. Dasselbe gilt von den diesmal ohne Vergleich gewiegteren Solisten: den Damen Dufmann und Bettelheim, und den H. E. und Panzer. Hellmesberger gab dies Mal das herrliche Benedictus-Solo geistestreu, weil ungekünstelter und überhaupt in jeder Art würdevoller, denn im verfloffenen Jahre. Die aus 14 Registern bestehende, allerdings nicht so recht durchgreifungsfähige Orgel aus der Fabrik des Hrn. Hesse war durch Hrn. Bibl jun., einem der außerlesendsten Künstler seiner Art, mit gewohnter Meisterschaft vertreten. Dank Herbed, daß er dieses in unseren Räumen lange genug verkehrte Urevangelium neuerer Kirchenmusik hier so populär gemacht, daß nicht allein der Wunsch, es öfter zu hören, von allen Seiten laut geworden, sondern daß, wie der vorjährigen, auch der jetzigen Aufführung des herrlichen Werkes ein unleugbar einstimmiger, recht aus Aller Herzen dringender Jubel einer dichtgedrängten Hörerschaft gefolgt war.

Ueber das bedeutendste, folgenschwerste Ereigniß dieser Saison, ja über eine der hervorragendsten Spitzen alles seit Jahrzehnten überhaupt Dargebotenen, lassen Sie mich etwas ausführlicher berichten. Wir haben zum ersten Male in ausgedehnteren Räumen und in wenigstens annäherungsweise vollständiger Gestalt die Seb. Bach'sche „Matthäuspassion“ gehört, dieses ohnegleichen religiöse Tongebicht, dies hehre „fünfte Evangelium“, wie A. V. Marx das Werk ebenso begeistert als bezeichnend nennt. Es wurde leider mit vielen ungerechtfertigten Hinweglassungen gegeben. Namentlich gilt dies vom zweiten Theile. Dieser ist, ich will nicht sagen um sein Schönstes — wol aber um viele seiner Zierden beraubt worden. Anlangend die geistige Seite der Wiedergabe, so ist vor Allem der Eifer zu betonen, den Chormeister Stegmaier, Dirigent unserer Singakademie — von welcher das ganze Unternehmen ausgegangen und der Hauptsache nach auch in das Leben versetzt worden war — dem Einstudiren der im vollgültigsten Sinne polyphonen Seite des Werkes zugebracht. Das Chorische überhaupt hatte besten Zug und Schwung. Es wurde so recht aus Innerstem gesungen, und zwar mit frischen, kräftigen, urwüchsigten Stimmen. Nur hätte der Knabenchor im gewaltigen Eröffnungstücke des ersten Theiles stärker besetzt sein dürfen. Das aus gutem, wenngleich vielfach zusammengeklautem Stoffe geworbene Orchester ward namentlich der kräftigen Tinten der „Passionsmusik“ vollends Meister. Die milderen Tonfarben, deren es bei Seb. Bach ebenso viele giebt, wie der Kernschatten, mußten freilich oft unter dem Drucke einer viel zu stark aufgetragenen, wenig abgestuften Tongebung erliegen. Diesem Juviel wurde allerdings durch das verständnißvolle, ächt künstlerische Maßhalten der Chorsänger ein befriedigender Widerpart gehalten. Demungeachtet hat ein von Seite des Orchesters verschuldetes Extrem oft störend gewirkt.

Es gilt dies vornehmlich im Hinblick auf die nach wie vor auf süddeutschem Boden herrschend gewesene grundirrtümliche Auffassung Seb. Bach's, als einer überwiegend „formalistischen“ Natur. Dieser ebenso verkehrten als herzlosen Auffassung dürfte nun wol, seit dem Tage der ersten öffentlichen Aufführung der „Matthäuspassion“ in Wien, für immer gesteuert worden sein. Man ist an hiesiger Stelle zur Einsicht gekommen, daß vor Allem tiefste Gemüthsinnerlichkeit, und erst in Vergesellschaftung mit dieser ächt künstlerischen Eigenart, der geläuterste Künstlerverstand, wie die umfassendste

Gelehrsamkeit, Belesenheit und Formenkenntniß, dem Meister Seb. Bach die ihm allein gehörigen Tonbildungen eingegeben hat. Es ist dieser Fortschritt schon vor Jahren angebahnt worden. Dies Verdienst gebührt dem leider mitten im kräftigsten Künstlerwirken durch den Tod dahingerafften hiesigen Prof. Fischhof, dem Begründer eines im Stillen wirkenden Vereines für antike Vocalmusik, der sich — Bach's Musik als das Alpha und Omega seines Strebens ausermählend — charakteristisch genug „Bach-Verein“ genannt hat. Das schöne Erbe der Fischhof'schen Thatkraft ist später in die Hände der oben genannten „Wiener Singakademie“ übergegangen. Der Leiter dieser Letzteren, Hr. Stegmaier, trägt, anlangend seine reiche Naturbegabung und sein ebenso schnelles als lichtvolles Verständniß der Aufgabe antiker Musik, ganz das Zeug in sich, einem Vereine vorzustehen, dessen Panier der Cultus der über alle Zeit erhabenen Kunstwerke einer Periode des schöpferischen Tongeistes ist, den man — *lucus a non lucendo* — „Vergangenheit“ nennt.

Die Leistungen der Solisten können nur im Sinne der Einschränkung belobt werden. Ganz seines Stoffes Herr war bloß Hr. Panzer, dem die gesangliche Vertretung Christi obgelegen hatte. Dasselbe gilt von dem sehr empfindungsvoll betonenden Violinsolisten, Hrn. Hellmesberger. Hier wie dort war klarstes Verständniß der musikalischen wie psychologischen Aufgabe, vollkommen übereinstimmend mit einer Zug für Zug weihvollen Stimmung und Art der Wiedergabe. Hr. Dlschbauer (Evangelist) sang wol mit großentheils richtigem, ja durchgängig innerlich-leusem Gefühlsausdrucke. Doch mochte dem strebsamen und stimmlich sonst gut begabten Sänger die Partie des Evangelisten vielfach unbequem gelegen sein. Daher die vielen Punctirungen, oder — besser gesagt — Entstellungen der gesanglichen Hälfte dieser Rolle zu Gunsten des Sängers, doch zum offenbaren Nachtheile des Bach'schen Originalen. Alles Christliche gelang dem Sänger vortrefflich; doch weiter hinaus wollte es weder mit dem angeborenen, noch mit dem in unleugbarer Liebe und Weihe angeeigneten Können Hrn. Dlschbauer's. Er gab demnach nur eine einzige Seite seiner vielgestaltigen Rolle, dieses vereinzelte Moment aber im besten Sinne wieder. Nicht eben dasselbe läßt sich von den weiblichen Solisten und von den Vertretern der kleineren Männerrollen dieses großen religiösen Epos-Dramas bemerken. Hier kamen bloß die Noten zu mehr oder minder richtigem, der Geist aber nur in den seltensten Fällen zu gewünschtem, weil urbildlich nothwendigem Durchbruche. Indessen muß für diesen ersten Versuch einer der würdigsten Propaganden für eines der größten Meisterwerke das durchaus befriedigende Herausstellen der Chorpartie, also des eigentlichen musikalischen Lebenselementes Bach's, mit allem Nachdrucke freudiger, und von den besten Erwartungen rüstigen Weiterstrebens getragener Erregung öffentlich betont werden.

Für die hoffentlich nächstbedorftende Wiederaufführung des denkwürdigen Werkes wäre vor Allem eine entsprechendere Vertretung der weiblichen Solopartien und der kleineren männlichen zu wünschen. Ein zweiter, bereits angedeuteter Wunsch ginge auf eine künftige vollere Besetzung des Knabenchores. Endlich möge man in der Folge auf eine dem Geiste Bach's entsprechendere Begleitung der recitativi secchi Bedacht nehmen. Das weibliche, abgerissene Gebrumme und Gemurze der Violoncelli und Contrabässe wirkt nur störend. Besser würden vielleicht langausgehaltene Klänge des gesammelten Streich- oder gedämpften Bläserorchesters wirken. Am nachhaltigsten und sinngemähesten möchte sich hingegen wol

die Anwendung einer Orgel herausstellen. War es möglich eine solche für Beethoven's große Messe aufzutreiben, warum nicht auch für die Bach'sche Passionsmusik? Verhalten sich doch beide Meisterwerke beiläufig zu einander, wie Weissagung und Erfüllung.

Zur äußeren Erfolgsfrage des ersten eigentlichen Bach-Musikfestes in Wien übergehend, kann ich Ihnen nicht anders denn mit wahrer Herzensfreude das Ergebnis fast durchgängig gehobener Stimmung einer dichtgedrängten Hörerschaft mittheilen. Die bestürzende Thatsache des schaaarenweisen Abziehens nach dem Schlusse des ersten Theiles darf freilich nicht verschwiegen werden. Der ruhig und freudig bis an das Ende Ausdauernden blieb aber noch immer eine erhebliche Menge. Viele Zeichen herzlichen Beifalles wurden gegeben. Namentlich paktete alles Chorische des Meisterwerkes. Der gewaltige Chor: „sind Blige, sind Donner“ u. s. w. wurde sogar mit stürmischem, nicht enden wollendem Jubel zur Wiederholung begehrt, und dieser weisevollsten, daher rechtfertigungswürdigsten aller Reclamen auch von Seite des Dirigenten und seiner Genossenschaft treue Folge gegeben. Ein nicht minder warmer Beifall ward sämmtlichen Solisten und hiermit — da, wie bemerkt, bei den meisten derselben der gute Wille die That weit überragte — vorwiegend dem Werke selbst. Und so war denn der Chardienstagabend des Jahres 1862 einer der denkwürdigsten in den Annalen unseres Musik- und geistigen Bildungslebens überhaupt. Möchte er sich doch bald in gesteigerter Vollkommenheit wiederholen! — S.

Ideen und Themata.

Eine pädagogische Frage.

Man schickt junge Leute, die sich der Musik widmen wollen, zu ihrer Ausbildung am liebsten in große Städte, um ihnen Gelegenheit zu geben; möglichst viel des Besten zu hören. Dagegen dürfte zunächst und im Allgemeinen Nichts einzuwenden sein. Muß es doch vorzugsweise wünschenswerth erscheinen, den Kunstjünger so zeitig als möglich mit den Meisterwerken der Tonkunst vertraut zu machen. Die Sache hat jedoch noch eine andere Seite. Es fragt sich, ob vieles Hören zu jeder Zeit und auf jeder Stufe der Ausbildung gleich nützlich ist, und sobald diese Frage zu verneinen ist, wie es in der That geschehen muß, wann der passendste Moment eintritt in der Entwicklung des jugendlichen Geistes, wo gehäufte Concert- und Theaterbesuch wirklich ersprießlich sein kann. Geschieht es gleich zu Anfang, wo junge Leute noch mit den ersten Elementen zu thun haben, so möchte eine Ueberbürdung in dieser Beziehung nicht anders als erdrückend wirken. Es ist gar nicht möglich, in so kurzer Zeit alle diese Eindrücke innerlich ausreichend zu verarbeiten, das Gehörte wirklich zu durchleben, selbst wenn die Auffassungsfähigkeit auch bereits eine geübtere wäre, als sie der angegebenen Voraussetzung nach sein kann. Die Folge aber hiervon ist ein ganz außer-

liches, gedankenloses Aufnehmen, und daraus entwickelt sich allmählig Ueberreizung und Bläsurtheit, eine bedauernde Gleichgültigkeit gegen das Beste. So ist das bei weitem Wichtigere, nur erst bei genügender Vorbildung und bei einiger Reife des Geistes eine umfassendere Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Tonkunst folgen zu lassen. Eine solche umfassendere Vertrautheit würde passender das Studium abschließen, als dasselbe eröffnen. Damit ist selbstverständlich nicht gesagt, daß der Kunstjünger im Anfange gar Nichts hören solle. Nicht allein, daß die Auffassungsfähigkeit früh schon geübt werden muß; es ist auch Sorge zu tragen, daß der jugendliche Geist zeitig genährt und entwickelt werde durch den Gehalt der Meisterwerke der Kunst. Nur ein gewisses Maß sollte darin eingehalten werden, und wenn möglich eine gewisse Stufenfolge in der Bekanntschaft, nach pädagogischen Grundsätzen, so daß nicht Alles durcheinander gerüttelt und geschüttelt erscheint, Altes und Neues, Kirchliches und Weltliches, heute Dieses, morgen Jenes. Deshalb kann auch alles Ernstes die Frage aufgeworfen werden, ob nicht Musikschulen besser an kleinen Orten, sobald dieselben überhaupt ein ausreichendes musikalisches Leben besitzen, zu errichten wären, und ich würde in Erwägung des Angeordneten entschieden dafür stimmen. Nur eine allmähliche, auf Jahre vertheilte Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Tonkunst kann fruchtbringend auf die innere Entwicklung einwirken, und es ist vollkommen Zeit, wenn der Kunstjünger nach beendetem Studium erst den Aufenthalt in einer größeren Stadt nimmt, um dem angeordneten Zweck zu erreichen. Jedenfalls ist so viel richtig, daß bei der Errichtung von Musikschulen große Städte nicht so entschieden zu betonen sind, als man gemeinhin glaubt. Auch die kleineren haben ihr Gutes, weil sie eine ruhigere Vorbildung, ein sichereres Heranreifen und Erstarken gestatten. Freilich treten in unserer Zeit das Leben und die Verhältnisse solchen Wünschen sehr hinderlich in den Weg, und man darf sogar vom praktischen Standpunkt aus nicht viel dagegen einwenden. Die Gelegenheit, in einer großen Stadt Vieles schnell nach einander zu hören, die sich später vielleicht nie wieder darbietet, soll nicht unbenutzt gelassen werden; ist doch der Aufenthalt in einer solchen die Zeit des Einsammelns von Kenntnissen. Der bezeichnete Uebelstand bleibt indeß trotz alledem derselbe, und der Mangel an wirklicher Begeisterung in unserer Zeit, an wahrhaft innerlichem Aufnehmen, der Mangel an Vertiefung, das bläsurte Ueber-Alles-Hinaussein ist eine Folge davon. Für das zartere Geschlecht namentlich ist dieses Abheben, dieses unaufhörliche Kennen aus einer Aufführung in die andere ein gar sehr zu beachtender Uebelstand, und nervöse Angegriffenheit, die später oftmals ein zeitweiliges Pausiren, ja sogar ein jahrelanges Fernhalten von aller künstlerischen Thätigkeit nothwendig macht, die unausbleibliche Folge. Auch erklärt sich hieraus gar manche Erscheinung, für die man die Gründe fälschlich noch immer in anderen Verhältnissen sucht, so namentlich die mangelhaften Leistungen auf dem Gebiete der Gesangskunst in unserer Zeit.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Zeitgemässe Betrachtungen.

Die Resultate der verflossenen Saison. Ganz unseugbar hat sich seit einigen Jahren im gesammten Deutschland nach einzelnen

Seiten hin ein erhöhtes Streben auf musikalischem Gebiet kundgegeben. Bleibt auch in mancher anderen Beziehung außerordentlich Viel zu wünschen übrig, dürfen wir sogar nicht Anstand nehmen, zugleich Rückschritte und Verfall in anderen Zweigen der Kunst zu

constatiren, so wäre es doch andererseits sehr ungerecht, die entschiedenen Fortschritte, die gemacht worden sind, zu verkennen. Derartige Wahrnehmungen zu bestätigen, war namentlich der verfloßene Winter geeignet.

Begonnen wir mit Leipzig, so haben hier die Euterpe-Concerte einen höchst bedeutsamen Impuls gegeben. Die Vorführung zahlreicher Novitäten in Gegenwart fast aller namhaften Musiker Leipzigs konnte nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die gesamte musikalische Anschauungsweise, und somit auch auf die Haltung der übrigen Kunstinstitute. Es zeigte sich dies besonders auch in den Concerten des Gewandhauses, die vor einigen Jahren in ihren Programmen einem offenbaren Verfall entgegengingen. Solcher Stabilität des Musikschrittes gegenüber hat sich namentlich im letztverfloßenen Winter das Streben herausgestellt, sowohl die Programme besser zu gestalten, d. h. denselben eine künstlerische Anordnung zu geben, als auch mehr Abwechslung in die frühere Monotonie durch Aufnahme von Novitäten zu bringen. Daß diese Novitäten öfter nicht eben glücklich gewählt waren, daß man principiell gerade das Größte und Bedeutendste der Neuzeit ausschloß, daß man überwiegend immer nur das Mittelmäßige vertrat (ganz in demselben Sinne, in welchem wir vor Kurzem dies von der Thätigkeit unseres Theaters ausagten) ist als der fortbauende Mangel dieses im Uebrigen hoch und in Ehren zu haltenden Kunstinstitutes zu bezeichnen. Man kann indeß dem Gewandhaus das Privilegium, ausschließlich auf gebahnten Wegen zu wandeln, überlassen, ohne jetzt noch nöthig zu haben, dagegen zu polemisiren, da die andere Seite durch die Concerte der Euterpe vertreten wird. Auf diese Weise ist für Leipzigs Musikzustände, die schon in Verfall zu gerathen drohten, wieder der Impuls zum Besseren gegeben.

Nichten wir unsere Blicke nach Außen, so stellt sich zunächst als höchst bemerkenswerth heraus, daß mehr und mehr die gesamte Kunst zur Vertretung gelangt, die Meisterwerke aller Epochen und Gattungen, und zwar aller Orten. Die Schranken ferner, welche Nord- und Süddeutschland, Katholicismus und Protestantismus trennten, beginnen zu schwinden. Es ist in dieser Beziehung bedeutsam, daß Werke, wie die Bach'sche Passionsmusik, die große Messe Beethoven's, die neunte Symphonie, im Norden und Süden immer häufiger zur Aufführung gelangen und wirklich populär zu werden anfangen. Rühmlichste Erwähnung endlich verdienen alle jene Vereine, welche die große Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte mehr und mehr wieder in unserer Zeit zum Leben zu erwecken bestrebt sind. Auch was die Gegenwart und die Werke der neuesten Schule betrifft, scheint der Bann gebrochen, wie dies die Versuche mit Berlioz und mit Liszt an verschiedenen Orten beweisen. Sind dies doch diejenigen Meister, welche die nächste Anwartschaft auf häufigere Vertretung haben, nachdem Wagner's Anerkennung als festgestellt erscheint.

Betrachten wir die einzelnen Städte, so zeigt namentlich Wien, dem täglichem Verfall seiner Kunstzustände vor 20 und mehr Jahren gegenüber, einen ganz enormen Aufschwung. Ich habe nicht nöthig, hier wie in Bezug auf andere Orte, an die Thatfachen selbst zu erinnern, da diese in d. Bl. fleißig berichtet worden sind. Dasselbe gilt von Berlin. Auch dort, der von der dortigen Kritik gepredigten Umkehr gegenüber, in den letzten Jahren das rüftigste Weiterstreben! Stuttgart, das früher sehr zurückgeblieben, fängt an, allseitig sich zu regen. Seine Musikschule, sein Kirchenmusikverein, seine Concerte, die dem Publicum Gesmach an Symphonien, wenn auch zunächst nur an den älteren anderwärts längst eingebürgerten, endlich beibringen, sind Beweise dafür. Hamburg machte sich ebenfalls durch einzelne große Aufführungen bemerkbar. Breslau erhielt neuerlichste Monnemenconcerte. In den Dresdener Abonnementconcerten hat man sich nach langem Zaudern im vorigen Winter entschlossen, mit den Prebudes von Liszt vorzugehen. Ein sehr reges Leben entwickelte Chemnitz, ja geradezu eine ganz ungewöhnliche Thätigkeit, wenn man die Zahl der dort zum ersten Male im Laufe dieses Winters vorgeführten großen Werke überblickt. Welche Musterprogramme in den Concerten zu Löwenberg aufgestellt worden sind, zeigt der in Nr. 10 d. Bl. mitgetheilte Bericht. Auch Königsberg, Barmen, Magdeburg, Jena, selbst außerdeutsche Orte, unter diesen Paris an der Spitze, sind nicht zurückgeblieben, so wie überhaupt manche andere Stadt noch zu erwähnen wäre.

Es ist diesmal nicht unsere Absicht, der so rühmlichen Thätigkeit einzelner Künstler speciell zu gedenken, ebenso wenig, als eine vollständige Statistik zu geben. Doch beabsichtigen wir dies künftig zu thun, und Fortschritt sowohl als Rückschritt oder Stillstand von Zeit zu Zeit zu constatiren. Eine universelle Kunstanschauung und ein solcher entsprechendes künstlerisches Wirken soll mehr und mehr

die Einseitigkeit und Exklusivität verdrängen, die sich als das Achte und Wahre hier und da noch breit zu machen bestrebt ist.

Fr. Br.

Correspondenz.

Dresden. — Tonkünstler-Verein. — Es liegt nun das Resultat eines mehrjährigen Wirkens unseres Tonkünstler-Vereines vor. Derselbe hat das sich gestellte Ziel unverändert im Auge behalten. Kräftigender Mittel- und Anhaltspunkt für früher vereinzelteres Streben, bietet er ausübenden Künstlern Gelegenheit zu gemeinsamen Productionen im engern wie weitesten Kreise, gleichsam unter dem kritischen Schutze der festen Kerne, welcher sich aus treuen Musikfreunden, eifrigen Kunstgenossen und einsichtsvollen Kennern innerhalb des Vereines gebildet hat. Die leitende Hand des Vorstandes, bestehend aus den HH. Fürstmann, F. A. Kummer, Kahlmann, Körner, Häbter (Mitglieder der Kapelle), Merkel und Adolf Reichel, macht sich äußerlich kaum bemerkbar, um so zweckfördernder zeigt sich dieselbe dem Singewerthen für das innere Zusammenleben des Institutes. In den Programmen begannen wir einem sehr wohl entsprechenden Verhältnisse älterer oder wenig gekannter Tonwerke zu denen der Neuzeit, wie auch zu denen, die unbestritten als mustergültig bezeichnet werden. Sondern, theils schon in früheren Berichten erwähnten Compositionen der Gegenwart vermochten sich freilich nur wenige einer unbestrittenen Anerkennung zu erfreuen. Daß aber der Vorstand die Kräfte seines Vereines auch solchen Aufgaben zuzuwenden bemüht ist, die dem ausübenden Künstler mehr innere Befriedigung als äußeres Anerkenntniß bringen, ist dankbar zu rühmen. Es steigert das den Werth des Guten und Vortrefflichen, giebt unserm musikalischen Urtheile Unterlage resp. Berichtigung und entfremdet uns nicht der Gegenwart. Wir müssen uns versagen, diejenigen namentlich aufzuführen, welche dem Vereine ihre Mitwirkung boten. Es zählen zu ihnen alle Notabilitäten unserer Capelle, mit Ausnahme der HH. Capell- und Concertmeister, in rechter Würdigung ihrer Stellung, um auch den übrigen Gliedern der Capelle ein Feld zu überlassen, auf welchem eine freie Entfaltung ihrer Talente und Fähigkeiten außerhalb des Dienstes Raum findet. Die HH. Blasemann, Reichel und Kollfuß theilten sich abwechselnd bei denjenigen Nummern, welche die Mitwirkung des Pianoforte erforderten.

Merseburg. Der hiesige Gesangverein hat in der verfloßenen Saison noch zwei Concerte veranstaltet. Das erste brachte uns eine Concert-Ouverture des Vereins-Dirigenten, C. Schumann. War der Vortrag dieses Werkes seitens des Orchesters auch nicht besonders zu loben, so ist doch offenbar der Componist mit dem Orchester vollständig vertraut, und das Werk verdient Beachtung. Die Ausführung der übrigen Nummern des Programms: Variationen für Violine über ein russisches Thema von David, „Frühling“ aus den „Jahreszeiten“ von Haydn, „Zigeunerleben“ v. R. Schumann (die Orchesterbegleitung vom Dirigenten) und Einleitung und Brautchor aus „Lohengrin“ von R. Wagner, war eine vorzügliche zu nennen. — Das letzte Concert brachte vorwiegend geistliche Compositionen von Palestrina, Strabellia, Bach, J. Haydn und Hauptmann, sowie die Variations sérieuses von Mendelssohn und Eis moll-Sonate von Beethoven. — Der Concertverein veranstaltete drei Concerte für Kammermusik, in welchen die HH. Röntgen, Haubold, Hermann und Davidoff aus Leipzig Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann und Schubert vortrugen. Die vortrefflichen Leistungen der genannten Herren sind in d. Bl. schon so oft besprochen worden, daß wir nur einfach darauf zurückzuweisen brauchen.

Erlangen. Am hiesigen königl. Lehrer-Seminar findet zum Schluß jedes zweijährigen Cursus ein Prüfungs-Concert der Zöglinge statt. In diesem Jahre konnte man von demselben um so größere Erwartungen hegen, als die gesamte erspriessliche Wirksamkeit des 1860 hier installirten Musikdirectors Christian Fink, über dessen Leistungen d. Bl. schon öfter berichtet haben, besonders günstige Resultate in Aussicht stellte. Die in Rede stehende Aufführung fand am 24. April im Seminarssaal vor dem königl. Regierungskommissar, Oberconsistorialrath Dr. v. Stirm, und einem zahlreichen Publicum statt und rief allgemein sowohl die wärmste Anerkennung als eine wirkliche Ueberraschung hervor, da eine derartige Seminarprüfung in solcher Weise hier noch nicht vorgekommen war. — Um die verschiedenen Arten der Leistungen und die musikalisch hervorragenden Zöglinge hinreichend vertreten zu können, mußte das Programm eine breitere Fassung erhalten, als aus rein ästhetischen Gründen nothwendig gewesen wäre. Es bestand aus folgenden Nummern: 1. Abtheilung. 1. Chor-Symphonie für Orchester von Haydn. 2. Chor mit Orchester aus Händel's Judas Maccabäus: „Vater und Gott.“ 3. Große Orgelfuge in

G-moll von C. Bach. 4. Klein's Männerchor: „Auferstehen.“ 5. G-moll-Phantasie für Orgel von C. Bach. 6. Adagio aus der zweiten Orgelsonate von Chr. Fink. 7. Duett für Tenor und Bass mit Orchester aus der Mozart'schen Cantate: „Das Lob der Freundschaft.“ 8. Erster Satz aus Beethoven's Sertett, für Pianoforte zu vier Händen. II. Abtheilung: 9. Chor und Choral mit Orchesterbegleitung: „Unsre Seele ist gebeugt“ aus „der Lob Jesu“ von Braun. 10. Große Fuge in G-moll für Orgel von C. Bach. 11. Festgesang an die Künstler von Mendelssohn. 12. Adagio (Andur) von Beethoven, ausgeführt von Streichinstrumenten und der Orgel. 13. Chor mit Orchester: „Laut stimme ein“ aus Händel's „Samson“. — Mit Ausnahme der Blasinstrumente war das Orchester nur aus Seminarzöglingen zusammengesetzt, ebenso der Männerchor; im gemischten Chor traten die Damen des hiesigen Kirchenchors hinzu. Sämmtliche Orgelspieler, sowie die Solofänger waren Schüler des Seminars, resp. Frn. Fink's. Die Ausführung war Nummer für Nummer äußerst glücklich; die Orgelvorträge wurden jeder Musikhochschule Ehre gemacht haben, vorzüglich trat Bach's G-moll-Fuge hervor und ließ auf besondere musikalische Begabung des Ausführenden schließen. Die große Mühe, die Dr. Musikdir. Fink sichlich auf die Pflege der Musik im Seminar verwendet hat, wurde mit dem schönsten Erfolge gekrönt und es läßt sich erwarten, daß der hier gestreute Saamen nicht ohne Frucht für die musikalische Zukunft Württembergs bleiben wird. — Ferner hat Dr. Fink zum Besten der Hinterlassenen Carl Böllner's (des Leipziger Lieber-Componisten) ein Männergesang-Concert gegeben, welches insofern Epoche machte, als es nach vieler Mühe gelungen war, sämmtliche hiesige Männergesangsvereine zu einmüthigem Zusammenwirken zu vermögen. Der gute musikalische Erfolg wird hoffentlich Veranlassung sein, auch künftig derartige Concerte mit vereinten Kräften auszuführen und so allmählig eine der Kunst nachtheilige Zersplitterung zu beseitigen. Das Programm enthielt Compositionen von C. Böllner, Silcher, Mozart, Mendelssohn und Herzog Ernst von Coburg: „An die deutsche Tricolore.“ — Wenn auch der Wunsch nicht ungerechtfertigt sein mag, die neuere und neueste Zeit in den Programmen Ehrlings mehr vertreten zu sehen, als bisher, so ist allerdings entgegenzuhalten, daß der Stand eines in Norddeutschland gebildeten und namentlich von Leipzig oder Weimar kommenden Musikers hierorts, wie in ganz Süddeutschland, ein besonders schwieriger ist. Kann man auch dem Publicum guten Willen und Entgegenkommen nicht absprechen, so sind doch so manche Vorurtheile zu überwinden, die man als solche nicht anerkennen will. Consequenter, die in Norddeutschland sich längst Bahn gebrochen haben, gehören hier bis jetzt nur noch der Zukunft an. In andern Landen pflegen spröde Städte, die sich in den Tugendmantel des Classicismus hüllen, wenigstens verstorbenen bedeutenden Componisten die Concertsäle zu öffnen; hier genügt selbst der Tod nicht, das Urtheil des Publicums milder zu stimmen. Wir erinnern beispielsweise an „den letzten“ Beethoven und Robert Schumann, welche in unsern süddeutschen Hauptstädten (Wien ausgenommen) vergeblich gerechter Würdigung harren und wenig Sympathien selbst unter den Musikern gefunden haben. Mit welcher Vorsicht demnach verfahren werden muß, um nur erst einen guten Geschmack im Publicum zu bilden, wird jeder Unbefangene leicht einsehen und um so mehr die Verdienste solcher Musiker zu schätzen wissen, welche gleich Frn. Musik-Director Fink, ein hohes Ziel im Auge, mit festen Schritten vorwärtsbringen und dem Publicum selbst dann Beifall und Achtung abnöthigen, wenn ihr eigentliches Wirken noch unverstanden bleibt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Jean Voigt aus Petersburg befindet sich gegenwärtig in Leipzig und wird am 1. Juni eine musikalische Matinée veranstalten, in welcher verschiedene Werke von ihm zur Aufführung kommen.

Lichatschew hat in Mannheim jetzt zum ersten Male gastirt und „Lannhäuser“, „Achilles in „Iphigenia“ und „Masaniello“ gesungen. Das Publicum scheint leider nicht so ungetheilten Beifall gezollt zu haben, als der große Sänger verdient hätte.

Arthur Sullivan, ein früherer Zögling des Leipziger Conservatoriums, hat im Krystallpalaste zu London ein Concert gegeben, wobei er seine früher schon in Leipzig gehörte Musik zu Shakespeare's „Sturm“ unter großem Beifall zur Aufführung brachte.

In Zwickau erfreute bei Gelegenheit eines Besuches Dr. Hof-

organist Dr. Stabe aus Altenburg einen kleinen Kreis durch einige Vorträge auf der dasigen Marienorgel (Fuge von Bach und improvisirte Choralphantasie).

Musikfeste, Aufführungen. Am 31. Mai (Haydn's Todestag) wird die Singakademie in Leipzig die Haydn'schen „Jahreszeiten“ zur Aufführung bringen.

Beim diesjährigen Niederrheinischen Musikfeste in Elberfeld wirkten folgende Gesangs-Solisten mit: Frau Louise Dufmann-Meyer, Frä. Schred (Alt), Dr. Schnorr v. Carolsfeld, Dr. E. Beder (Bariton) aus Darmstadt, Dr. Hill aus Frankfurt (Bass), sowie eine Schülerin Ferdinand Böhm's in Elberfeld, Frä. v. Conrath. Die Chöre bildeten mit dem Orchester ein Contingent von 500 Mitwirkenden. Im neuen Stützenhause wird bei dieser Gelegenheit zum ersten Male eine Orgel aufgestellt sein. — Das Programm weist neben Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven (neunte Symphonie) abermals ein Bruchstück aus einer Gluck'schen Oper auf — eine unbegreifliche Geschmacklosigkeit! — Hiller (der Dirigent) hat für das Fest eine neue Composition geschrieben und spielt zugleich — ein Mozart'sches Clavierconcert. —

Neue und neuereinstudierte Opern. Albert's zweite Oper „König Enzo“ ist am 4. Mai in Stuttgart mit vielem Beifall zur ersten Aufführung gelangt. — Ob diese neue Oper ein musikalischer Fortschritt gegen die erste („Anna von Landstron“) sei, läßt sich aus den Stuttgarter Berichten nicht mit Bestimmtheit ersehen. Wir glaubten aus letzteren eher einen Rückschritt heraus lesen zu müssen, da man versichert, daß Albert jetzt die, früher auf ihn stark influirende Wagner'sche Richtung „verlassen“ habe. Wenn man „vor allem die Instrumentirung“ lobt, so ist das für eine Oper auch ein zweideutiges Lob; freilich soll zugleich treffender Charakteristischer vorhanden sein und der Componist sich bereits zu einem eigenen, consequenten Stil durchgearbeitet haben, was bei seiner Jugend allerdings für hohe Begabung spräche. Bis wir die Oper jedoch selbst gehört, oder von competenten Seite ein Urtheil darüber erhalten haben, enthalten wir uns jeder zu weitgehenden, illusorischen Hoffnung. Wir kennen den süddeutschen Opern-Geschmack zu gut, um Stuttgarter Zeitungsberichte ohne jegliches „Wenn“ und „Aber“ unterschreiben zu können. Das uns bereits eingesandte Lekturbuch werden wir, nebst anderen, demnächst einer Beurtheilung unterwerfen.

Capellmeister Barbieri in Pest hat eine Oper „Columbus“ componirt, welche nächstens im deutschen Theater daselbst gegeben werden soll.

Gevaerts, der belgische Componist, der Palévy's letzte Oper vollenden wird, schreibt gleichzeitig an einer eigenen Oper: „Beatrice und Benedict“ — vielleicht auch nach Shakespeare's „Biel Lärm um Nichts“ — wie Verlioz?

Musikalische Novitäten. Die zur Eröffnungsfeier der Industrie-Ausstellung zu London componirten Orchesterwerke, welche den meisten Beifall erhielten — Meyerbeer's „Fest-Ouverture im Marsch-Styl“ und Auber's Ouverture, werden demnächst bei Bote & Bock in Berlin in verschiedenen Ausgaben erscheinen. Die Meyerbeer'sche Ouverture ist ein Curiosum; denn so sehr auch bekannt ist, wie Vorzügliches Meyerbeer in Märschen schon geleistet hat, dürfte doch eine Ouverture „im Marsch-Styl“ ein neues Genre sein! Dieses Gelegenheitswerk besteht nämlich aus nicht weniger als drei Märschen — Triumphmarsch, Religiöser Marsch und Geschwindmarsch, mit angefügtem englischen Volkslied — ein, für Musik, Orchester und Publicum des Industriepalastes vortrefflich berechneter Coup, — ob aber auch für Concertsäle mit weniger gigantischen Dimensionen und weniger gemischtem und zerstreutem Publicum, — wird sich bald herausstellen.

Literarische Novitäten. Felix Mendelssohn-Bartholdy's Reisebriefe (1830—32) sind jetzt schon in dritter Auflage erschienen. Bei der außergewöhnlichen Theilnahme, welche diese Briefe gefunden haben, ist nur eins zu bedauern: daß der hohe Preis bei dieser dritten Auflage noch nicht ermäßigt wurde! Wie wir hören, soll jede Auflage aus 1500 Exemplaren bestanden haben; 3000 zu 2 Thaler sind also bereits verkauft, somit, hätten wir, wäre ein gutes Geschäft gemacht! Nunmehr aber hätte man auch daran denken sollen, weniger Bemittelten durch billigeren Preis die Anschaffung zu erleichtern. Ein Thaler wäre für eine sogenannte „Volksausgabe“ immerhin noch ein anständiger Preis gewesen, wobei keineswegs ausgeschlossen war, daß man gleichzeitig eine „Prachtausgabe“ veranstaltete, wie sie auch gegenwärtig zu 3½ Thaler für Luxusbedürftige zu haben ist.

Ergebnisse und Erzeugnisse.

Gay's Bettler - Oper.

Das alte Volksstück „the Baggar's Opera“, aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist jetzt in London aufs neue einstudirt und wieder gegeben worden. Es ist die älteste Oper, die gegenwärtig auf dem Repertoire der ganzen Welt gefunden wird. Ihr musikalischer Werth ist wol für uns fast völlig Null, — es ist überhaupt keine Oper, sondern nur ein Singspiel zu nennen, — aber ihr culturhistorisches Interesse ist um so größer, da die berühmtesten Namen der Kunst und Poesie jener Zeit in das Geschick dieses Werkes verflochten erscheinen.

Man nennt immer Gay als Verfasser, aber Swift gab die erste Idee dazu, indem er einmal gegen Gay äußerte, wie interessant und eigenthümlich es wäre, eine Idylle in Newgate, dem Diebes-, Betrüger- und Mörder-Gefängniß, spielen zu lassen. Gay schrieb sogleich eine dramatisirte Diebes- und Räuber-Idylle, deren Worte den hübschesten Volksmelodien angepaßt waren, so daß er keines Componisten dazu bedurfte. Gay war aber nur ein mittelmäßiger Dichter, und Swift und Pope, denen er das Werk zuerst zeigte, sahen es durch und corrigirten Dialog und Verse. Swift fügte auch ein Lied bei: „Wenn Ihr die Zeiten tadelst.“ Aber beide berühmte Dichter waren nicht die einzigen Mitarbeiter. Der Gesang: „Die Nothen des Hofes“, stammt von Lord Chesterfield; ein anderer: „Jungfrauen sind wie Blumen in der Blüthe“ von Sir Charles Panbery Williams, und: „Spieler und Juristen sind Beide Schelme“ wird Fortescue zugeschrieben.

Der Held dieser Oper, an deren Worten die bedeutendsten Geister der Nation gearbeitet, wie das ganze Volk selbst, in seinen Lieblingsmelodien, die Musik dazu geliefert, ist einer jener Räuber, die damals Gegend, wie Islington, Kennington &c., welche jetzt Theile Londons sind, unsicher machten. Die Heldin, Polly, ist eine Art Fleur de Marie, die mitten unter Räubern und Gesinde Newgate's unschuldig bleibt.

Vor Aufführung der Oper erwartete man, daß sie eine Parodie der italienischen Oper sein würde, gegen die damals jene Opposition begann, welche später mit Hülfe Handel's so erfolgreich weiter geführt ward. Während der ersten Aufführung (1727) glaubte das Publicum eine Satyre gegen die Regierung, und speciell gegen Sir Robert Walpole zu sehen, welcher mit Hülfe des „Hauses“ ganz England und mit Hülfe der Finanzen das „Haus“ unbeschränkt beherrschte. Man nahm die Räuber und Spitzbuben für verkleidete Darstellungen der Minister, und dies um so leichter, als auf der Scene eine Prügelei zwischen zwei Spitzbuben vorkam, die lebhaft an eine ähnliche, vor Kurzem zwischen den zwei Ministern, Walpole und Townshend, vorgefallene, erinnerte. Als Swift's satyrisches Lied gesungen wurde, in welchem von Laster und Bestechung die Rede ist, wandte sich das ganze Publicum, nebst den singenden Schauspielern, Sir Robert Walpole zu, und verlangte die Arie wieder; nachdem sie aber zum zweiten Male gesungen war, verlangte sie Sir Robert Walpole zum dritten Male, was zur Erheiterung des Publicums nicht wenig beitrug.

Die Oper hatte einen außerordentlichen Erfolg, wurde mehr als 60 Mal nacheinander gegeben und erhielt sich ein Jahrhundert lang auf der Bühne. Eine Zeit lang war die Rede davon, sie zu verbieten, aber nicht aus politischen, sondern aus moralischen Gründen; denn Sir John Fielding behauptete, daß sie das Räuberhandwerk idealisire, und die Zahl der Wegelegerer vergrößere, wie man Ähnliches in Deutschland zur Zeit der Schiller'schen „Räuber“ behauptete. Bei dieser Gelegenheit schrieb D. Johnson über das Werk, und Garrick that, als ob er auf die Ansicht Sir John Fielding's einginge, und ließ die Oper auf seinem Theater nicht aufführen — im Grunde aber nur deshalb, weil es ihm an einem Schauspieler für die

Rolle des Helben Macheab fehlte. — Nach Bedürfniß eingerichtet und in opernhaften Zusammenhang gebracht, wurden die einzelnen Volksmelodien durch den Musiker und Theoretiker Dr. Pepersky. — Hogarth malte eine Scene aus „the Baggar's Opera“ und das Portrait der Schauspielerin Lavinia Fenton als „Polly Prachum“, die Heldin der Oper. Lavinia Fenton wurde später Ladyotto n, eine der beliebtesten Persönlichkeiten ihrer Zeit, der die bedeutendsten Männer zu Füßen lagen, die in den Briefen und Memoiren der einflußreichsten und geistreichsten Zeitgenossen oft mit Lob und Bewunderung genannt wird, und der die Mächtigsten und Reichsten Macht und Reichthum zu opfern bereit waren.

Ihr Portrait, wie die Scene aus „the Baggar's Opera“ sind jetzt in der Londoner Welt-Ausstellung zu sehen: eine seltsame Auferstehung jener seltsamen Zeit in Bild, Wort und Ton.

Die Pianofortefabrikation auf der internationalen Industrieausstellung zu London.

(Nach dem officiellen Bericht von Dr. Kernst in der „Leipziger Zeitung.“)

Wenige Gegenstände der technischen Production dürften eine so hohe Befähigung, die Annehmlichkeiten des Lebens zu erhöhen, in sich tragen, als die musikalischen Instrumente.

Stellen wir das Fortepiano an die Spitze unseres Berichtes, den wir, ohne es nur versuchen zu wollen, alles Geleistete in diesem Gebiete der Ausstellung statistisch zu erschöpfen und gründlich zu erörtern, mit innerer Genugthuung entwerfen, wol wissend, daß gerade Sachsen seine ästhetisch-musikalische Cultur auf eine glänzend hohe Stufe gebracht hat und man in ihr einen Spiegel des sächsischen Volkes zu erblicken vermag.

Der deutsche Zollverein hat viele, schöne und preiswürdige Pianos zur Ausstellung gebracht; zunächst begegnen wir einem großen Concertflügel von Steinweg aus Braunschweig; C. A. André aus Frankfurt a. M. lieferte einen Concertflügel, dessen Ausstattung in Polisanberholz glänzend genannt zu werden verdient. Das Großherzogthum Hessen ist durch G. D. Gebauer aus Alsfeld, E. L. Gluck aus Friedberg und G. Kühn aus Darmstadt vertreten, ohne hervorragende Leistungen zu documentiren. Preußen hat ein beträchtliches Contingent zu der Piano-Ausstellung gebracht, welches durch achtzehn Firmen repräsentirt wird: G. Adam aus Wesel, Chr. Böttger aus Stettin, G. Glauber aus Berlin, J. Dresz aus Saarbrücken, E. J. Gebauer aus Königsberg, W. Gruneberg aus Stettin, W. Hartmann aus Berlin, J. Isach und Sohn aus Barmen, Prof. Knade aus Münster, S. Loos aus Siegen, W. Mager aus Breslau, E. Mahlig aus Berlin, Th. Mann aus Bielefeld, Fr. Oberkrüger aus Köln, G. Schwechter aus Berlin, W. Spangenberg aus Berlin und Westermann & Comp. aus Berlin haben Concertflügel, Salonflügel, tafelförmige Pianos und Pianinos in verschiedenster Gattung und mannigfaltigster Ausstattung ausgestellt. Sachsens Ausstellungsobjecte dieser Klasse, wie solche von fünf Firmen geliefert wurden (Breitkopf & Härtel aus Leipzig, C. A. F. Haupt aus Leipzig, Julius Gräbner aus Dresden, E. Kaps aus Dresden, E. Irmler aus Leipzig) werden bereits häufig von Clavierspielern ersten Ranges in Anspruch genommen, namentlich die Concertflügel des Hrn. Pianofortefabricanten Kaps aus Dresden. Specieell müssen wir jedoch auch der Fabricate des Hrn. E. Irmler, Pianofortefabricanten aus Leipzig, Erwähnung thun. Bereits im Jahre 1854 in München fand der liebliche volle Klang der Irmler'schen Flügel die allgemeinste Anerkennung. Herr Irmler erhielt die Ehrenmedaille. Auch hier in London staunt man über den überaus gefangreichen, vollendet schön nuancirten Ton und über die äußerst angenehme Spielart, welche mit einer solchen Präcision verbunden ist, daß im Anschlage

der Ton sich willig vom zarten Pianissimo bis zum härtesten Forte entwickeln läßt. — Württemberg hat sich durch fünf Firmen: C. Schödel in Stuttgart,hardt & Perffel in Stuttgart, Chr. Schuler in Stuttgart, Schiedewapen & Sohn undhardt & Sohn in Stuttgart, an dieser Classe betheiligt. Die Stuttgarter Pianofortefabrication hat sich bedeutend ausgedehnt und erweist sich eines steigenden Abzuges aus Ausland. Sie hat sich durch ihre Leistungen einen ausgezeichneten Namen erworben und nimmt durch ihre Werthschöpfung eine wichtige Stelle im Ganzen der württembergischen Industrie ein.

Vergleichen wir die Instrumente der gesammten Aussteller zunächst mit denen der österreichischen Pianofortefabricanten, von denen zehn ausgestellt haben, so stellt sich die Thatfache heraus, daß, obwohl bei einigen Wiener Concertflügeln, sowie geringeren Instrumenten die neueren Constructionen und Mechanismen in ähnlicher Weise Berücksichtigung gefunden haben, wie bei zollvereinsländischen Instrumenten, doch dieselben bei gleicher Ausschmückung und Präcision der Arbeit, rücksichtlich des Preises namentlich mit den württembergischen nicht concurriren können, wie es denn überhaupt ansehnlich ist, daß die österreichische Pianofortefabrication seit etwa acht Jahren wesentlich im Rückschritte begriffen, dagegen z. B. die sächsische und namentlich die Leipziger Erzeugung wesentliche Fortschritte gemacht hat. Noch glücken allerdings viele Wiener Firmen, allein das zu hohe Arbeitslohn führt ihren Betrieb. Herr Müller aus Wien, welcher Stahlseiten ausgestellt hat, breitet seinen gebiegenen Ras mehr und mehr aus und erweitert sein selbst über England sich erstreckendes Absatzgebiet. Bekanntlich hat Herr Müller, infolge einer Preisanschreibung des niederösterreichischen Gewerbevereins, zuerst Stahlseiten erzeugt und nach ein förmliches Monopol in diesem Industriezweige erlangt.

Auch Sachsen wird stets sein Absatzgebiet hinsichtlich der Pianofortefabrication erweitern, so lange es bemüht bleibt, ausgezeichnete Leistungen mit gewohnter Billigkeit beizubehalten. Das Clavierpiel, z. B. in Frankreich infolge der theuren Instrumente nur Sache der bemittelten Familien, hat in Deutschland und vorzugsweise in Sachsen und Württemberg die allgemeinste Verbreitung gefunden.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte der Fortepianofabrication, so finden wir, daß die alte Sachsenstadt Freiberg sich rühmen darf, in ihrem G. Silbermann den Erfinder der Fortepianos anerkannt zu sehen, welcher das Hackbrett zuerst in ein kleines tafelförmiges Instrument umwandelte, jedoch sofort von einem Pabuaner, Bartolomeo Cristofali, übertroffen wurde, insofern dieser, unabhängig von Silbermann, die Grundlage zu der gegenwärtig außerordentlich entwickelten Erard'schen Mechanik legte. In ein neues Stadium trat die Pianofabrication, als 1785 Sebastian Erard aus Straßburg, bereits als mechanisches Talent durch seine Verbesserungen des Pedalharfenmechanismus bekannt, in Paris eine Fortepianofabrik gründete, welche die erste in Frankreich, der Importation deutscher Instrumente ein Ziel zu setzen strebte. Später ging Erard nach London, woselbst sein Etablissement sich ebenfalls rasch entwickelte, so daß gegenwärtig das Haus Erard in London und Paris eine riesenhafte Ausdehnung besitzt.

Englands Geschichte der Pianofabrication sei mit folgenden Worten kurz angedeutet:

Gegen das Jahr 1760 kam ein Arbeiter von Silbermann nach London, der mit seinen Pianos nur geringes Aufsehen erregt zu haben scheint. Mehr Epoche machte 1765 der Schweizer Burkhard Eschudi, welcher sich in London niederließ, später seine Tochter an einen seiner Arbeiter, John Broadwood aus Schottland, verheiratete und ihm sein Geschäft überließ. Dieser, dessen Werke gegenwärtig das Geschäft besetzt, erhob seine Pianofabrik in kurzer Zeit zur ersten der Welt, die vom Jahre 1781—1851 allein 18,000 flügelartige Pianos im größ-

ten Maßstabe in die Welt geschickt hat. Die gesammte Zahl der bis zum Jahre 1851 von dieser Fabrik gelieferten Instrumente beträgt 103,750. Gegenwärtig kämpfen im Industrie-Palaste Broadwood, Collard, Hopkinson in erster Linie mit einigen dreißig Pianofortefabricanten Großbritanniens, welche größtentheils die einfachsten Mechanismen vertreten und in Bezug auf Güte, Kraft und Fülle des Tons, als auch durch Annehmlichkeit der Spielart Wunderbares leisten.

Die Leipziger Theaterneubaufrage ist in ein Zwischenstadium getreten. Bekanntlich ist die Ueberlassung des großen (nach dem Willen des Testators Schumann einfach „zum Besten der Stadt“ zu verwendenden) Legates von 80,000 Thaler zum Neubau eines Theaters, von dem Testamentsvollstrecker Dr. Hoffmann an mehrere ziemlich entchiedene Bedingungen geknüpft und unter diesen besonders davon abhängig gemacht worden, daß das neue Theater auf dem Augustusplatz, gegenüber dem Museum, erbaut werde. Da nun aber an dieser Stelle der Baugrund ein sehr ungünstiger ist, so fürchtet man dort einen bedeutenden Mehraufwand, der unter Umständen selbst die Summe des Legats übersteigen könnte. Deshalb soll erst ein Kostenanschlag für den Bau, sowohl auf dem Augustusplatz, als auf dem Königsplatz (vor dem Petersthor) angefertigt werden, von dessen Resultaten es abhängen wird, ob der Rath der Stadt Leipzig auf die Bedingungen des Dr. Hoffmann eingehen kann, oder nicht. — Unterdeß spricht man jetzt auch viel von einem vorzunehmenden Umbau des alten Theaters.

Als Curiosum theilen wir aus den Polizeiberichten mit, daß sich während der Leipziger Messe im Ganzen 271 fremde Gartenkünstler, Sänger und Sänginnen, Violin-, Guitarre- und Harmonika-Spieler hier aufhielten und die polizeiliche Erlaubniß zum Musizieren in öffentlichen Wirthschaften erhalten hatten, nachdem sie eine Probe ihrer Kunst vor der Prüfungs-Commission abgelegt. Es befanden sich darunter nur 46 Sachsen, alle übrigen waren Böhmern oder Preußen, auch einige Braunschweiger, Hamburger u. und 3 Franzosen waren darunter. Hierzu kamen ferner 22 fremde Musikcorps mit 189 Musikern, welche gleichzeitig die Erlaubniß zum Musciren auf Musikinstrumenten während der Messe erhalten hatten. Demnach hatte Leipzig während eines ganzen Monats die musikalische Einquartierung und Brandschagung eines Bataillons von 480 Straßen- und Häuser-Musikanten zu erdulden!

In dem neuen Handelsvertrag zwischen Deutschland und Frankreich wird der Zoll auf musikalische Instrumente (von 1865 an) auf 4 Thaler herabgesetzt. Unsere deutschen Instrumente haben aber deshalb nichts für den einheimischen Markt zu fürchten, denn ein französischer oder englischer Flügel z. B. würde selbst bei 4 Thaler Zoll, durch Zoll und Transport noch immer um mindestens 80 Thaler gegen einen inländischen verteuert werden. Auch unsere Messinginstrumente, in deren Herstellung die Franzosen mit Hilfe mechanischer Mittel uns großen Vorsprung abgewonnen hatten, werden den Markt behaupten, nachdem man bei uns ebenfalls (freilich etwas spät) begonnen hat, sich derselben mechanischen Mittel zu bedienen.

In Mainz hat sich die städtische Behörde zu größerem Zuschuß zum Theater verstanden und statt des früher gewählten Directors Pallwachs nun Hrn. Ernst, der schon einmal das dortige Theater leitete, ernannt.

Die Stuttgarter Musikschule zählte im vergangenen Semester 400 Schüler.

Das Theater an der Wien ist geschlossen. Director Hofmann hat den Concurse angemeldet.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte allein.

Hermann Herens, Op. 60. Preis-Sonate, gekrönt vom Preis-Gemité in Stockholm. Leipzig, F. Schönbach & Comp. Pr. 1 Thlr.

Diese Sonate bewegt sich auf dem Boden traditioneller Form und geht in dieser Beziehung über die Sonaten aus Beethovens erster Periode nicht hinaus. In der geistigen Inhalt für ein preisgekröntes Werk auch nicht besonders hervorragend, weder durch Bedeutung noch durch Originalität der Gedanken, so spielt man die Sonate doch mit Vergnügen, denn es waltet darin ein wohlthuernder Geist der Ordnung; die Arbeit ist sauber und klaviergemäß und der Componist weiß durch recht geschickte thematische Gestaltung den leicht fühlbaren und amüsanten Ideen ein ansehnliches Gewand zu verleihen. Dabei giebt es für den Spieler keine wesentlichen Schwierigkeiten zu überwinden, weder nach Seiten der Technik, noch des Vortrages. Auch trifft die Sonate nach ihrer vollenständigen Ausdehnung das wünschenswerthe Maß. Die vier Sätze nehmen nicht mehr als 18 Notenseiten in Anspruch.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Hermann Herens, Op. 6. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ebenda. Pr. 2 1/2 Thlr.

Das Werk datirt aus einer früheren Periode des Componisten. Zwar können wir uns von der Gesamtwirkung dieses Trios durch bloßes Lesen keine genügende Vorstellung machen, da das Werk nur in den einzelnen Stimmen, nicht in Partitur gestochen ist; aber so viel können wir versichern, daß die Arbeit recht ansprechende Elemente enthält und sich durch leicht eingängliches melodisches Wesen, wie auch durch Formengewandtheit empfiehlt. Das Trio enthält die üblichen vier Sätze, macht nur mäßige Ansprüche an die Spieler und ist offenbar von dankbarer, zugleich brillanter Wirkung.

F. W. Martell.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Emanuel Kania, Op. 10. Grand Polka brillant. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 17 1/2 Ngr.

—, Op. 11. Deux Romanos. Ebenda. Pr. 17 1/2 Ngr.

—, Op. 12. Capriccio. Ebenda. Pr. 20 Ngr.

—, Op. 17. Grand Polonaise. Ebenda. Pr. 17 1/2 Ngr.

Der Componist hat ein entschieden bedeutendes Talent für Salonmusik im besseren Sinne. Kania's Op. 10 ist trotz des Schwunges, der die „Grand-Polka“ schon vor vielen anderen derartigen Arbeiten auszeichnet, immerhin noch das schwächere Werk. Op. 11 tritt schon bedeutender auf. Die beiden Piecen — Nr. 1. Valse. Nr. 2. Romanze — haben uns außerordentlich angesprochen. Ebenso auch das „Capriccio“ Op. 12, das nicht nur in Dilettamentkreisen, sondern auch von Musikern von Fach beachtet zu werden verdient. Wir halten dieses „Capriccio“ unter den vorliegenden Arbeiten für die bedeutendste. Die „Polonaise“ Op. 17 schließt sich den vorhergehenden Compositionen würdig an; auch sie verdient, obwohl sie nicht so hohen Aufschwung in sich trägt, eine weitere Verbreitung unter dem Publicum. Nach Allem, was wir aus den vorliegenden Werken Kania's entnommen, haben wir die Ueberzeugung gewonnen, daß der Componist gewiß auch in größeren, ernsteren Formen mit Gluck arbeiten würde, denn seine feine Art und Weise der Behandlung und Durchführung seiner Themen erregen hohes Interesse und zeugen von ganz bedeutendem Talente. Möge der Componist bald wieder mit neuen Productionen uns entgegentreten.

Theodor Kullak, Op. 110. Mazurka-Caprice. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. 25 Ngr.

A. Löschhorn, Op. 77. Fantaisie-Caprice. Ebenda. Pr. 25 Ngr.

—, Op. 78. Polonaise brillante. Ebenda. Pr. 25 Ngr.

Beide Verfasser obiger Compositionen sind bei dem musiktreibenden Publicum schon hinlänglich mit ihren Arbeiten bekannt und beliebt. Auch die vorliegenden schließen sich den früheren Arbeiten würdig an, und wir empfehlen dieselben allen Clavierspielern auf das Angelegentlichste.

Alex. Zarzycki, Op. 1. Trois Poésies musicales. Paris, J. Mabo. Pr. 7 Fr. 50 C.

—, Op. 3. Elégie, Prière, Plainte. Trois Poésies musicales. Ebenda. Pr. 9 Fr. compl.

Man sieht es den vorliegenden Arbeiten an, daß es Erstlingsversuche sind, denn es mangelt denselben noch die wahre künstlerische Selbstständigkeit, sie lassen aber doch, wenn der Componist rüstig fortarbeitet, für die Zukunft noch manches Gute hoffen. In Op. 1 hat uns Nr. 2 „Berceuse“ am Meisten angesprochen. Des Componisten Op. 3 zeigt schon einen weiteren Fortschritt. Hier sucht der Componist schon mehr Abwechslung in seiner Themen-Durchführung anzuwenden. Auch die technische Ausführung erfordert schon ein weiteres Vorgehenssein. Der Componist, dessen wir schon früher gedachten, verweilte vor Kurzem längere Zeit in Leipzig, und soll auch ein trefflicher Clavierspieler sein.

Feuilles d'Album. Eine Sammlung der neuesten Original-Salon-Compositionen für das Pianoforte. Heft 1—9. Prag, Josef Schalel. Preis jedes einzelnen Heftes 80 Kr. De.-W. = 15 Ngr.

Es ist mit der Zusammenstellung einer Sammlung von Original-Compositionen eine sehr mißliche Sache, denn es wird gewöhnlich auch bei vorhandenem Guten schlechte Waare mit in den Lauf gegeben werden, die dann auf Kosten des wirklich Werthvolleren mit verwendet werden muß. Ganz so verhält es sich mit vorliegendem „Feuilles d'Album“, das Original-Compositionen von verschiedenen theils bekannten, theils unbekannten Autoren enthält. Hier ist dem Mittelmäßigen und Unangenehmen so viel Rechnung getragen, daß das wirklich vorhandene Gute förmlich in den Hintergrund tritt. Es würde zu weit führen, jede einzelne Piece näher zu besprechen, deshalb führen wir nur den Inhalt jedes einzelnen Heftes speciell auf, und machen schließlich die bedeutendsten Nummern namhaft:

- Heft 1 enthält: F. W. Zeit Op. 64 „Frühlingstänze“ Impromptu. — F. E. Schwatal: „Die Cavalle“ (nach Contrabasso Rreuer). — 2 enthält: Fr. Hiller: „Ständchen.“ — F. Neumann: „Reverie poetique.“ — 3 enthält: Fr. Schmal: Op. 20 „Valse-Caprice.“ — Jos. Risch: „Ci-devant.“ Menuet. — 4 u. 5 enthalten: Herm. Herens: „Pensée fugitive.“ — Jos. A. Bergmann, Op. 10: Chanson Bohème transc. — Jg. Zelinek Op. 82: „Nocturne.“ — J. W. Kallimoda: „Gondoliera.“ — 6 u. 7 enthalten: W. Graf Op. 27: „Fantaisie Polonaise.“ — Fr. Ravan Op. 27: „Souvenir de Venise (Le Gondolier).“ — J. F. Rittl: „Andante.“ — 8 u. 9 enthalten: E. Gerber Op. 9: „Chansonette.“ — Fr. Grünmayer: „Liebeslied“, Lieb-Transcription. — F. E. Zvonar Op. 40: „Charakteristisches Conflit.“

Wie diese Zusammenstellung beweist, ist die Sammlung eine sehr reichhaltige, doch ist, wie schon gesagt, das Gute sehr wenig vorhanden. Die hervorzuhebenden Piecen sind: „Frühlingstänze“ von Zeit; „Ständchen“ von Hiller; „Nocturne“ von Zelinek; „Gondoliera“ von Kallimoda; „Polonaise“ von Graf; „Andante“ von Rittl; „Chansonette“ Op. 9 von Gerber. — Gatten wir schon vor Kurzem in d. Bl. Gelegenheit, ein günstiges Urtheil über Gerber zu fällen, so finden wir auch hier wieder Veranlassung, dasselbe zu wiederholen. — Das „charakteristische Conflit“ von Zvonar verdient auch beachtet zu werden. — Die äußere Ausstattung des Ganzen ist anerkennenswerth.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau sind erschienen:

Joh. Seb. Bach, Cantaten, im Clavierauszuge bearbeitet von Robert Franz.

- No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.
No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen. 2 Thlr.
No. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss. 4 Thlr.

Im Druck befinden sich:

- No. 4. Wer sich selbst erhöht.
No. 5. O ewiges Feuer.
No. 6. Lobet Gott in seinen Reichen.

Bei dem stets wachsenden Interesse an Bach'scher Musik wird die Herausgabe dieser Clavierauszüge dem ernster strebenden Publicum um so willkommener sein, als ihm gerade dadurch das beste Mittel geboten wird, die vollendetsten Kunstschöpfungen Bach's genauer kennen, würdigen und genießen zu lernen. In gleicher Bearbeitung — von Dr. Robert Franz, der in dieser Hinsicht anerkanntermaßen bereits das Ausgezeichnetste geleistet — werden nach und nach die schönsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten erscheinen.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig sind soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

- v. Köchel, Ritter L., Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtl. Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe d. verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Composit. desselben. Hoch 4. Preis 6 Thlr.

Dieses wichtige Werk wird, wie überhaupt ernsten Musikern und Musikfreunden, so besonders den Besitzern von O. Jahn's W. A. Mozart von Interesse sein.

- Köhler, Louis, Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Nothwendiges Supplement zu jeder Clavierschule. gr. 8. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

- Kolbe, O., Kurzgefasste Generalbasslehre. (Eingeführt am Conservatorium der Musik zu Berlin.) gr. 8. Preis 21 Ngr.

- Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. Vierte Auflage. gr. 8. Preis 1 Thlr.

Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

F. W. Markull, 3 Sonaten für Pianoforte zu 4 Händen.

- No. 1. Amoll Op. 75. 1 Thlr. 5 Ngr.
No. 2. Ddur Op. 76. 1 Thlr. 10 Ngr.
No. 3. Esdur Op. 77. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese 3 Sonaten, die in ihrer Schwierigkeit sich den Clementi'schen Sonatinen fortachreitend anschliessen und durch ihre melodische und klangvolle Wirkung ganz besonders auszeichnen, sind bei dem Mangel an vierhändiger Musik gewiss allen Pianofortespielern und Lehrern eine willkommene Erscheinung.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Neue Musikalien.

Im Verlag von Fr. Kistner in Leipzig erschienen soeben:

- Genée, Rich., Op. 85. „Das Geheimniss.“ Komisches Duett für Tenor und Bass mit Pianoforte. 25 Ngr.
Gotthard, J. P., Op. 17. Drei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
Graben-Hoffmann, Op. 49 No. 1. „Der schönste Engel.“ Gedicht von Edward Neumann für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Neue Ausgabe. { Für eine tiefe Stimme 10 Ngr.
Für mittlere Stimmlage 10 Ngr.
Für Piano allein 7 1/2 Ngr.

- Kontski, Apollinaire de, Op. 14. „Sentimens de Bonheur.“ Balade pour Violon avec accompagnement de Piano. 1 Thlr.
Op. 15. „Tristesse et Gaité.“ Fantaisie-Mazourka pour Violon avec accompagnement de Piano. 1 Thlr.
Mayer, Charles, Op. 385. „Meditation élégiaque“ pour Piano. 10 Ngr.

- Op. 340. 25 leichte Uebungsstücke für die Jugend mit Weglassung der Octaven für Pianoforte. Heft 1. 15 Ngr. Heft 2. 20 Ngr. Heft 3. 15 Ngr.

- Op. 341. „Tyrolienne sentimentale“ pour Piano. 10 Ngr.

- Op. 342. Grande Valse brillante de Concert pour Piano. 15 Ngr.

- Schumann, Robert, Op. 58. Skizzen für den Pedal-Flügel für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Aug. Horn. 1 Thlr.

- Stiehl, Heinrich, Op. 41. „Die Elfenkönigin.“ Gedicht von Fr. v. Matthiesson für Frauenchor und Solo mit Begleitung des Orchesters.

Partitur 2 Thlr.

Clavierauszug vom Componisten 25 Ngr.

3 Chorstimmen 16 Ngr.

Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

- Bach, C. P. E., Auswahl aus dessen geistl. Oden, Liedern und Psalmen für eine Singstimme mit Pianof., herausgegeben von B. Widmann. 1 Thlr.

- Bönicke, H., Cäcilie. Choralvorspiele und Choralbearbeitungen für die Orgel. Heft III. IV. à 6 Ngr.

- Brandt, Aug., Jugendfreuden am Clavier. Kleine gefällige Tonstücke, besond. Volks- und Jugendlieder für den ersten Unterr. im Clavierspiel. Heft 1. 12 Ngr. II. 15 Ngr. III. 15 Ngr.

- Flügel, G., 24 kurze Choralvorspiele für die Orgel. Op. 59. 12 Ngr.

- Schulz, F. A., Gesangschule, vorzugsweise bestehend aus Vocal-exercitien mit Pianofortebegleitung. 1 Thlr.

- Jakob, F. A. L., Deutscher Liederborn. Mehrstimmige Lieder für Oberklassen der Volks- und Bürgerschule. 5 Ngr.

- Schnbert, F. L., ABC der Tonkunst, oder das Wissenswürdigste für Musiker und Freunde der Tonkunst. 9 Ngr.

- Instrumentationslehre, nach den Bedürfnissen der Gegenwart fasslich dargestellt. 9 Ngr.

- Widmann, Ben., kleine Gesanglehre für die Hand der Schüler. 4. Aufl. 4 Ngr.

- Formenlehre der Instrumentalmusik, nach dem Systeme Schnyder's von Wartensee zum Gebrauche für Lehrer und Schüler ausgearbeitet. 24 Ngr.

Leipzig, den 6. Juni 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 20 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Russkallen- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.
Schäfer Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 23.

Sechshundfünfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York
J. Schrottenbach in Wien.
Kub. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Pariser Musikzustände. Von E. Schelle. II. (Schluß.) — Theoretische Werke: S. W. Dehn. — Aus Stockholm. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig: Sing-Akademie, Jean Vogt); Tagesgeschichte; Journalchau; Vermischtes; Entgegnung; Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von
E. Schelle.

II.

(Schluß.)

T h e a t e r.

Der Stoff der neuen Oper F. David's ist dem bekannten Gedichte gleiches Namens v. Moore entnommen, und seine Bearbeitung von Seiten der Librettisten zeugt von ungewöhnlichem Geschicke, poetische Elemente gründlichst zu verhunzen. So ist die löstliche Figur des Kammerherrn Fablabern, welcher bei Moore so schön den Gegensatz der altklugen, hausbackenen Verstandeskritik zur blühenden Poesie veranschaulicht, in einen abgelebten, nichtsnutzigen Pulcinell verwandelt und der Dichterjüngling Feramoz hat sich zu einem Bänkelsänger nach Art des Troubadours im „Trovatore“ aufgeschwungen.

Der erste Act führt die Reise Lalla Rookhs zu ihrem künftigen Gemahle, dem jungen Könige von Bucharien vor. Eine schöne Gegend stellt sich dem Blicke dar. Moureddin — diesen Namen trägt in der Oper Feramoz — liegt schlafend unter einem Baume. Ein Theil des Gefolges der Prinzessin erscheint, um das Zelt zur Nachtruhe aufzuschlagen. Man entdeckt den schlafenden Jüngling, fragt ihn aus; bald entsteht ein Tumult, denn der Sänger weigert sich, den Ort zu verlassen. Mittlerweile hat sich Vaskir (Fablabern) eingefunden. — Wer bist du? — herrscht er den Unbekannten an. — Ein Sänger — antwortet dieser eben nicht unterwürfig. — Ein Sänger? — fort mit dir, so dir dein Leben lieb ist! Die Prinzessin wird an diesem Orte halten und duldet in ihre Nähe kein fahrendes Gesindel! — Moureddin protestirt, aber — contre la force point de resistance. — Inzwischen ist das Zelt aufgeschlagen; die Prinzessin tritt mit ihrer Vertrauten Mirza

nebst Gefolge auf, da zeigt sich plötzlich der schlaue Sänger von neuem. Vaskirs Zorn kennt keine Grenzen, er befiehlt den Zubringlichen zu ergreifen und zu tödten; aber Lalla Rookh hat ihn schon erblickt. Das genügt, um ihn zum Singen einzuladen und — sich in ihn zu verlieben. Auf ihren Befehl bleibt fortan Moureddin. Es wird Nacht; die Prinzessin zieht sich liebesich in ihr Zelt zurück. — Wie gern sähe sie den Sänger ohne Zeugen! — Die schlaue Mirza weiß Rath. Der alte Vaskir ist nicht gleichgültig gegen sie; Mirza verlockt ihn zu einer Promenade im Walde. Zwar sind Wachen um das Zelt gestellt, allein sie schlafen. Moureddin nimmt den günstigen Augenblick wahr, schleicht herbei und giebt seine Gegenwart zu erkennen. Da tritt Lalla Rookh aus dem Zelte; beide blicken sich stumm und liebend an und — der Vorhang fällt. — Im zweiten Acte ist Lalla Rookh an dem Orte ihrer Bestimmung angelangt. Vaskir verkündet ihr das Nahen ihres zukünftigen Gemahles. Die Prinzessin erklärt ihm jedoch bindig, daß sie den Sänger liebe und ihm angehören wolle; sie werde dies dem Könige offen gestehen. Man kann sich den Schrecken des armen Vaskir vorstellen. Er faßt sich indeß kurz und beschließt des Sängers Tod. Um diesen zu retten, erfindet Mirza schnell eine Fabel, aber unglücklicher Weise kommt gerade in dem verhängnißvollen Augenblicke der arglose Moureddin, um der Prinzessin, wie gewöhnlich, aufzuwarten. Wachen ergreifen ihn; schon will man ihn zum Tode führen, als den Vaskir ein Gedanke durchzuckt. Er sendet die Wachen fort, ladet den Sänger zum Trinken ein und macht ihn den eben nicht ehrenhaften Vorschlag, er solle die Reigung der Prinzessin schlau benutzen und sich und ihn, Vaskir, dadurch zu Ehren und Aemtern verhelfen. Moureddin schlägt ein, Vaskir entfernt sich. Da erscheint Lalla Rookh; sie hat Alles gehört und kündigt entrüstet dem Sänger ihre Liebe auf. Glücklicher Weise kann sich dieser rechtfertigen; er hat ja nur ein diplomatisches Mittel angewendet, um dem drohenden Tode zu entgehen. Vaskir kommt zu ihnen und meldet die Ankunft des Gefolges; der König werde gleich erscheinen, sie müßten sich jetzt trennen. — Wir bleiben und erklären dem Könige ehrlich und offen unsere Liebe! — ruft der Sänger aus. — So gehe in den Tod! schreit der wüthende Vaskir; — ergreift ihn, Wachen! — Lalla Rookh fällt in Ohnmacht und Moureddin wird abgeführt. — Jetzt naht sich der Zug und inmitten einer glänzenden Begleitung erscheint — der vermeintliche Sänger

im königlichen Schmucke. Um seine Braut kennen zu lernen und ihre Liebe zu gewinnen, hatte er die obige Rolle gespielt. So schließt dieses Stück, welches sich eine komische Oper nennt.

Wenn Herr David beabsichtigte, den langweiligen Ton des Gedichtes musikalisch wiederzugeben, so muß man anerkennen, daß er diesen Zweck vollkommen erreicht hat. Die Oper enthält eine wahre Musterkarte von abgehörten musikalischen Gemeinplätzen, welche durch das überall hervortretende Pöfchen nach origineller Färbung, wie durch eine affectirte und dennoch schablonenhafte Instrumentirung häufig bis zur Caricatur ausgemalt werden, und die verhältnißmäßig wenigen interessanten Momente, wie ein hübsches Lied des Sängers im ersten Acte, den Tanz der Bajaderen und das Trinkduett gegen den Schluß, gänzlich ersticken. Am widerlichsten berührt aber der schroffe, unvermittelte Wechsel des in der Großen Oper üblichen schweren Effectstils mit der leichten Weise, welche das komische Genre verlangt; — ein Fehler, den sich sonst französische Componisten in dieser Gattung nicht leicht zu Schulden kommen lassen. Mit einem Worte: Armuth an Gedanken, Mangel an Formenscönheit und ästhetischen Sinn treten trotz der Schminke materieller Instrumentaleffekte aus jedem Zuge dieses Gebildes hervor. Lalla Rookh erinnert unwillkürlich an jene Roletten, welche die von der Natur versagten Reize falschen Haartouren und allerhand Toilettenkünsten entlehnen; sie blenden wol auf den ersten Blick, allein bei näherer Prüfung enthüllt sich die Fälschung in ihrer ganzen Widerwärtigkeit.

Wie stark dagegen das lebensfrische Singspiel von *Monsigny* mit seinen ledigen, ehrlichen Melodien ab! — Und doch war *Monsigny* weder ein genialer noch durchgebildeter Musiker. Allein in seinem Werke sprudelt die vor Fülle überströmende schöpferische Kraft seiner Zeit, während uns in der Muse Herrn David's das Zerrbild einer affectirten, dem sittlichen Tode verfallenen Demimonde entgegentritt. Daß uns die Direction diesen Gegensatz in seiner ganzen Tragweite an einem Abende zur Anschauung brachte, dafür sei ihr gedankt, selbst wenn sie es gegen ihren Willen that.

So verbleibt demnach das Recht der Concurrrenz mit *Auber* und *Adam* bis jetzt nur *Grisar*, dessen „*Juwelier von St. James*“ die Räume des Hauses stets anfüllte. *Grisar* ist in der That der talentvollste unter den heutigen Componisten in der Gattung der komischen Oper, und zugleich der Einzige, welcher dem conventionellen Musettensstil durch manche eigenthümliche Züge ein neues Leben einzuhauchen vermocht hat. Mag ihn auch der Tadel einer Vorliebe für die Quadrillenweise, welche *Adam* in Mode brachte, mitunter nicht mit Unrecht treffen, so ist er in seiner Melodik doch bei weitem weniger trivial und vor allem weit ehrlicher, als dieser, und wenn er *Auber* an musikalischem Witz und schlagendem Ausdrucke unverkennbar nachsteht: an Formengewandtheit und Mannichfaltigkeit der Nuancen überragt er sowohl ihn als seine unmittelbaren Vorgänger und Vorbilder unbedingt. In dem neuesten Werke dieses Künstlers, der „*Chatte merveilleuse*“, macht sich sogar ein höheres Streben nach local-charakteristischer Färbung auf eine erfreuliche Weise geltend. So wenig auch dieses Ziel erreicht ist und von dem einseitig beschränkten Realismus der neu-französischen Schule unmöglich zu erreichen war, so hat die Musik dadurch an künstlerischem Charakter gewonnen und darf sich den besten Leistungen auf diesem Gebiet, *Auber* und *Halévy* nicht ausgenommen, würdig zur Seite stellen.

Die „*Chatte merveilleuse*“, zu deutsch die „*Wunderkatze*“,

behandelt das bekannte Märchen vom gestiefelten Kater, nur daß der ursprünglich wenig bühnengerechte Stoff von den französischen Librettisten, den *H. Dumanoir* und *d'Ennery*, vielfach erweitert und verändert worden ist. Ein Unhold des Waldes und eine wohlthätige Fee stehen als leitende Mächte der Handlung im Hintergrunde. Der erste, der Schrecken aller Advocaten, Procuratoren und Huissiers, wirbt schon seit 300 Jahren vergeblich um die Liebe der Fee, welche ihrerseits auf gute Seelen Jagd macht, und erklärt ihr jetzt, daß er fortan allen ihren Unternehmungen entgegenarbeiten werde, bis sie ihm Herz und Hand bewillige. Die Fee nimmt die Herausforderung an und damit ist der Grund zu den folgenden Begebenheiten gelegt. Beim Aufgang des Vorhanges ist der alte Müller bereits gestorben und seine drei Söhne theilen sich in die Hinterlassenschaft. Velscheiden wählt Urban, der älteste, seinen Liebling die Kage Feline. Diese Herzensgüte erwirbt ihm das Wohlwollen der Fee, welche nun sein Glück beschließt. Wie Urban mit seiner Feline — einem weißen Kätschen mit künstlicher Mechanik, welches die Zunge herausschreckt und den Schwanz bewegt — bei der den Knoten der Handlung schürzenden Stelle auf der Bühne erscheint, tauchen auf einen Wink der Fee drei elfenartige Wesen aus der Erde auf, breiten einen Schleier über das Thier, welcher, nach einigen Augenblicken fortgezogen, Madame Cabel als schönes junges Mädchen in zierlichem Pagenkostüm enthüllt. Ein leichter weißer Pelzbesatz und manche Eigenthümlichkeiten, wie z. B. eine gewisse graziöse Bewegung der gekrümmten Finger nach den Augen zudringlicher Personen verrathen allein die ursprüngliche Kagenatur. Feline führt nun ihren Herrn ganz dem Gange der Sage gemäß stufenweise seinem Glück entgegen, bis dieser, von Freude und Dankbarkeit hingerissen, ihr einen Kuß auf die Stirne drückt. Damit strömt aber plötzlich ein neues Leben in ihre Natur; die Liebe, und als unvermeidliche Folge, der Schmerz bemächtigen sich ihres Herzens. Dieses Motiv nebst manchen eingeschalteten Episoden rückt von nun an die Handlung aus dem Gleise der Sage und bebingt einen entsprechenden Schluß. Feline vollbringt ihre Mission, macht ihren Herrn zum Marquis von Carabas und Verlobten der Tochter des Königs, allein Urban fühlt in dem Augenblicke, da er das Ziel seiner Wünsche zu erreichen im Begriff steht, eine heftige Liebe für seine Freundin und ehemalige Kage. Er bittet die Fee flehentlich, ihn in seinen früheren Zustand zurück zu versetzen. Es geschieht; er heirathet Feline und fühlt sich glücklich. Die Fee, der Unhold, der König und seine Tochter machen sich ihrerseits auch glücklich und so endet das Stück zur Zufriedenheit aller theilgenommenen Personen. — Die Partitur enthält neben vielem Verfehlten und Trivialen manche Partien von wahrhaft origineller Auffassung und gelungener Wiedergabe. Zu solchen gehört namentlich der Schluß des zweiten Actes. Der König, die Prinzessin, Urban, Feline nebst dem Gefolge und Volke ziehen in feierlichem Parade Schritte aus, die Güter des vermeintlichen Marquis von Carabas zu besichtigen, d. h. sie heben die Füße auf und thun, als ob sie gingen, während dessen eine fortlaufende Verwandlung die Decorationen verschiedener Gegenden in Mondscheinbeleuchtung an ihnen vorüberführt. Der diese Scene begleitende Chor giebt den träumerischen und dabei burlesken Ton, welcher sich über die ganze Situation legt, vortrefflich wieder und ist in seiner Art meisterhaft behandelt. Die Pariser Kritik hat übrigens die Oper vielfach getadelt; ein Beweis, daß sie nicht ohne Werth ist. —

Diese Partitur gehört dem lyrischen Theater, welches überhaupt unter den drei genannten Instituten das reichhal-

tigste Repertoire aufweist. Das lyrische Theater kann vermöge seiner Organisation mit der Großen wie mit der komischen Oper concurriren, obwohl das ihm zufallende Genre eigentlich sich auf das lyrische Drama im engeren Sinne beschränkt. So hatte z. B. Berlioz anfänglich dieser Bühne seine Oper „Die Trojaner“ zugestellt und sie erst später durch Vermittelung der Madame Viardot zur Großen Oper übergeführt. Kann auch das lyrische Theater nicht ähnliche Vortheile bieten, wie jene oder die komische Oper, so ist es dafür zugänglicher und macht wenigstens sehr häufig den Künstler hoffähig. Ueberhaupt gehen von diesem Institute alle höheren und schöpferischen Anregungen für die dramatische Musik in Paris aus, weil es in Folge seiner kaum zehnjährigen Existenz weniger der Routine verfallen und — kein Hoftheater ist. Dazu kommt noch der Vortheil einer von den Pferdeställen des Faubourg St. Germain entfernten Lage; die rosetummelnden Jünglinge des Jockeyclubs können hier keine Tänzerinnen unter ihre Protection nehmen und halten natürlich keine Loge. Das lyrische Theater hat mithin die Erlaubniß, liberal zu sein und benützt sie zum Besten der Kunst, soweit es seine Existenzmittel gestatten. Es bewahrt nicht nur die historischen Erinnerungen durch wiederholte Vorführung älterer classischer Werke, wie „Richard Löwenherz“ von Grétry und „Joseph in Aegypten“ von Méhul, sondern gewährt auch der fremden Kunst eine gastliche Aufnahme. Hier wurden die Pariser zuerst mit „Figaro“ von Mozart, mit „Fidelio“ und dem „Freischütz“ bekannt, hier feierte im vorjährigen Winter Gluck mit dem „Orpheus“ seine Auferstehung und hier kam sogar am Schlusse der diesjährigen Saison wohlbehalten zur Welt — ein junger Beer, ein Neffe des berühmten Meyerbeer, mit einer zweiactigen Oper „Das Mädchen von Aegypten“. Ich mache namentlich auf dieses Ereigniß als auf einen Fall von außerordentlicher Tragweite aufmerksam; denn nie wurde meines Wissens das Princip des modernen Communismus in einer musikalischen Schöpfung mit solcher Consequenz und so elegantem Schick durchgeführt, wie es in dieser Erstlingsoper geschehen. Wenn sich einst sieben Städte um die Ehre stritten, den Homer hervorgebracht zu haben, so könnten mit noch weit größerem Rechte mindestens vierzehn französische Operncomponisten auf Grund der Familienähnlichkeit um die Vaterrechte an diese Pariser Schönheit von Aegypten mit einander processiren. Glücklicher Weise hat das Gouvernement, welches nicht communistisch ist, für dergleichen Conflict jetzt seine Maßregeln getroffen; die in Wäldern zu erwartende Proclamation des neuen Eigenthumsgesetzes zu Gunsten der Literaten und Künstler wird dem jungen Herrn Beer selbst nolenti volenti seine rechtmäßige Vaterchaft für ewige Zeiten garantiren.

In Hinsicht der künstlerischen Ausführung ist das lyrische Theater der komischen Oper im Allgemeinen überlegen und ringt sogar mitunter der Großen Oper die Palme ab. Mag es auch in der Summe seiner Kräfte der Ersteren nachstehen, so besitzt es doch in Madame Marie Cabel eine Sängerin, welche die Fräulein Cico und Marimon, ja selbst den künstlichen Arm Roger's hinreichend aufwiegt. Den Letzteren — ich meine Herrn Roger — sähe ich, offen gestanden, weit lieber mit einem Arme und einer künstlichen Stimme, umso mehr, da sein großer Ruhm zum guten Theil auf künstlichen Grundlagen ruht. Herr Roger singt noch immer Georg Brown in der „Weißen Dame“ und wird ihn wahrscheinlich bis an seinen Tod singen, da das Alter seinen Stimmmitteln keinen Eintrag mehr thun kann. — Die Aufführung der „Weißen Dame“ in der komischen Oper verdient übrigens dem

europäischen Interesse anempfohlen zu werden. Das darin agirende Personal hat ein großes Problem gelöst: es hat die Möglichkeit dargethan, eine dreiactige Oper von der ersten Note bis zur letzten durchzusingen, ohne auch nur einen correcten Ton zu verschulden.

Theoretische Werke.

I.

J. W. Dehn, Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen. Zweite vom Verfasser umgearbeitete Ausgabe. Berlin 1860. Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Mit wie großer Achtung und Pietät ich auch an das Studium der Dehn'schen Harmonielehre gegangen bin, muß ich doch gestehen, daß ich mehr und mehr enttäuscht wurde, je weiter ich in der Lecture kam.

Dehn's Buch hat als Geschichte der Harmonietheorie hervorragende Bedeutung; als Harmonielehre genügt es nicht, weil es in der Forschung zurückgeblieben, und weil der speciell theoretische Theil zu vielfältig von historischen Notizen unterbrochen ist, so daß der Lernende kein klares Bild der Sache empfängt. Im mündlichen Unterrichte mag sich die Dehn'sche Harmonielehre vielleicht günstiger gestalten haben.

Dehn steht im Wesentlichen noch auf dem Albrechtsberger'schen Standpunkte. Konnte er von Marx wenig gebrauchen, weil dieser nur hauptsächlich in der Vortragsweise Neues bot, so hätte er doch von Hauptmann (dessen „Natur der Harmonik und der Metrik“ der Berliner Professor noch erlebte) Vieles lernen können: denn dieser bietet gar Manches, wonach Dehn vergeblich suchte, z. B. ein „System“, die Begründung vieler Regeln und dergl. mehr. Speciell fußt Dehn auf der Theorie seines Lehrers Bernh. Klein; von diesem sagt er aber in der Vorrede, daß derselbe erst ein System annahm, es verwarf, wieder annahm und es dann fallen ließ. Freilich hat Dehn auch selbst gedacht, doch ohne durchgreifenden Erfolg. Er hat durch unnütze Namen und Classificirungen vielen Wortballast aufgebracht, sogar auch des geradezu Falschen nicht wenig ausgesprochen.

Ich sage dies nicht ohne inneres Widerstreben, weil es einer Autorität gilt; ich sage es aber auch nicht ohne das vollste innere Wahrhaftigkeitsgefühl. Dehn's Autorität als Harmonielehrer bekommt dadurch einen Stoß, nicht nur für mich, sondern (sofern meine Begründung im Einzelnen hier gestattet wäre) gewiß auch für Andere, wenn sie mit der Theoriefortbildung gleichen Schritt hielten und nicht blind an dem berühmten Namen hängen. Dehn's Autorität als Contrapunctist und Historiker wird Niemand anzweifeln, der seine dahin einschlagenden vorzüglichen Arbeiten kennt, die, wenn gleich sehr trocken, doch sachlich wahr sind.

[Anmerkung der Redaction: Hier beginnt unser geschätzter Mitarbeiter seine Behauptungen im Einzelnen zu begründen, indem er die schwachen Punkte und wesentlichsten Irrthümer des Dehn'schen Buches eingehend bespricht. — Der Umfang dieser gründlichen und dankenswerthen Arbeit ist aber leider zu groß, um ihr an dieser Stelle vorläufig den wünschenswerthen Raum gewähren zu können. Sollte aber die Köhler'sche, in gegenwärtiger starker Kürzung nur summarisch auftretende Kritik angefochten werden, so würden wir, das Interesse unsers Mitarbeiters während, ihm nachträglich

den erforderlichen Raum für Begründung und Vertheidigung zur Disposition stellen.]

Das Endergebnat der hier vorliegenden Arbeit ist: daß die Dehn'sche Harmonielehre ein wirres Werk und vor Allem kein Lehrbuch sei. Mögen fertige Harmoniker dasselbe im Interesse der historischen Notizen studiren, diese lohnen der Mühe. Der Autor gab sie nur als Nebensache: sie sind aber gerade die Hauptsache, insofern man nur aus ihnen Nutzen ziehen kann.

Ich füge noch hinzu, daß außer den Fehlern auch manche Tugenden in dem Buche sind; doch sind diese von so wenig besonderer Art, daß man sie in allen gewöhnlichen Lehrbüchern findet.

Wenn ich mich auf Hauptmann's „Natur der Harmonik und der Metrik“*) bezog, so durfte ich das wohl aus dem Grunde, weil darin das einzige bis jetzt vorhandene Begründungssystem enthalten ist. Das Buch steht außer allen Parteien, ausgenommen etwa, was die Enharmonik betrifft. Was eine Etymologie mit den literarischen Parteien zu thun hat (nämlich Nichts), das hat Hauptmann's Buch mit den musikalischen Richtungen zu thun. Es gehört Allen an und bildet den Grund zu allen Harmonielehren. Ich verweise beziehungsweise auf unseres Weizmann freudig rühmende Aussprüche über Hauptmann's Buch. Es ist vielfach schief, oberflächlich und mißverständlich beurtheilt worden; die Schuld liegt nicht in dem Buche; nur schwer zu denken ist es in der Fassung, doch Ernst und Fleiß überwindet Alles, und so empfehle ich sein Studium allen Harmonielehrern und Schülern. Es wird die Zeit kommen, wo jeder Musiker mit dem Inhalt des Hauptmann'schen Buches vertraut sein muß, es enthält eben die höhere Harmonielehre — und noch Etwas mehr.

E. Köhler.

Aus Stockholm.

Ich habe Ihnen bereits vor Kurzem die ersten Mittheilungen über die Aufführung von Franz Verwald's großer romantischer Oper „Estrella di Soria“ gemacht. Doch scheint mir die erste Schöpfung eines schwedischen Componisten auf dem Gebiete des musikalischen Dramas, ein für die künstlerische Welt genügend interessantes Ereigniß, um eine zweite eingehendere Besprechung zu rechtfertigen.

Ähnlich dem historischen Drama „Toriel Hüntorn“ von Bar. Beskow, ist „Estrella“ bereits vor mehr als 20 Jahren geschrieben worden. Unsere Zeit that sich was zugute darauf, daß sie die zeitgenössischen Talente erkennt und würdigt; das vorliegende zweifache Beispiel zeigt uns aber, daß die das Ideale Anstrebenden in unserer Zeit oft eines ebenso großen Resignationsvermögens bedürfen, als in der Vergangenheit. Ich denke jedoch, daß Verwald nichts dadurch eingebüßt hat, daß seine Schöpfung so spät an den Tag kommt. Ich glaube nämlich, daß sie jetzt besser gewürdigt wird, als vor 20 Jahren der Fall gewesen wäre. Wie ich bereits in meiner ersten Correspondenz erwähnte, hatte Verwald sich schon längst der Fortschrittspartei (wenn auch nicht ihren Exaltados)

angeschlossen. Man hat dieser Partei Formlosigkeit und Mangel an Melodie vorgeworfen, und hat die Reform, welche diese Schule, mit Rich. Wagner an der Spitze, erstrebt, höchstens in einigen Nebenumständen anerkennen wollen, nämlich in der Abschaffung der vernunftwidrigen Verlängerungen der Situationen durch die widersinnigsten, abgeschmacktesten Textwiederholungen. Mag es sein, daß der eine oder der andere Jünger mit den oberwähnten Fehlern behaftet ist, so kann man doch unmöglich leugnen, daß das Streben der Schule auf einer inneren Nothwendigkeit beruht, daß sie die fortschreitende Entwicklung der Kunst repräsentirt, welche ihre Blüthe ebenso tragen wird, wie die vorhergehenden Entwicklungsperioden. Die Richtigkeit und Nothwendigkeit dieser Bestrebungen fängt bereits an, allmählig begriffen zu werden, und deshalb meinte ich, daß Verwald's Werk heute besser gewürdigt würde, als vor 20 Jahren.

Das Libretto ist, wie ich bereits früher erwähnte, von Otto Prechtler. Man wird nach Spanien ins 15. Jahrhundert, in die Zeiten der ritterlichen Kämpfe der Spanier mit den Mauren versetzt. Der castilische Feldherr Sagatero kehrt von einem glücklichen Feldzuge gegen die Mauren zurück und führt als Gefangene die Prinzessin Solma und den Prinzen Mirza mit sich. Der Sieger wird jedoch von seiner schönen Gefangenen überwunden, so zwar, daß er in seiner Freude über Solma's Gegenliebe seine Braut Estrella vergiftet und sich mit Solma zu vermählen beschließt. Estrella erhält durch ihren Diener und Spion Diego Nachricht hiervon und ihre Liebe verwandelt sich in das glühendste Rachegefühl gegen Sagatero und Solma, besonders da Sagatero bei einem Hoffeste ihre Hand öffentlich zurückgewiesen hat. Man wird in dieser Handlung bald in Sagatero's Lager, bald in des Königs Palast versetzt.

Der dritte Act (der zweite des Libretto, weil der erste Act in zwei getheilt worden ist) spielt theilweise in einem Walde, in welchem der König jagt; man hört Schüsse und Jägergesang; Solma, von Ritter Sambrano, Sagateros Freund, begleitet, wird von Mirza verfolgt, welcher sie liebt und seinerseits von gleichem Haß gegen Sagatero wie Estrella erfüllt ist. Sie retten sich vor ihm, indem sie in eine Grotte flüchten. Im letzten Act sieht man den Meeresstrand. Sagatero, Solma und Sambrano sollen in ein anderes Land reisen, da wird Solma im letzten Augenblicke von Estrella geraubt, welche sie von einer Klippe ins Meer stürzen will; doch wird sie wieder gerettet, nur Estrella tötet sich in ihrer Verzweiflung.

Man sieht, das Libretto ist weder schlechter noch besser als die gewöhnlichen. Es bietet Gelegenheit zu vieler Abwechslung in der musikalischen Behandlung, entwickelt starke Leidenschaften und farbenreiche Stimmungen und ist in Verwald's Hand eine gute Unterlage für eine wahrhaft dramatische Musik geworden. An melodischen Gedanken leidet Verwald keinen Mangel; im Gegentheil strömen sie mit stets dramatischer Wahrheit reichlich hervor. Man wird von einer Seite her vielleicht einwenden, daß die sehr sorgfältige, oft gelehrte Durchführung zuweilen die Musik schwer faßlich und weniger populär mache; doch eben diese vortreffliche Arbeit erhöht in den meisten Fällen die an und für sich schon sehr effectvollen Vocalpartien. Besonders erwähnenswerth erscheinen mir: die beiden großen Arien der Estrella, in welchen eine Sängerin überdies die größte Bravour entwickeln kann; Solmas Cavatine im letzten Act mit ihrem exotisch klingenden Hauptmotiv, dem sprühend heiteren Nachsatz und der höchst pikanten Begleitung, welche Nummer, meiner Ansicht nach,

*) Ich habe den Inhalt des Hauptmann'schen Werkes in ausgeführter Form dargelegt im II. Bande meiner „Systematischen Lehrmethode“ (Breitkopf & Härtel); außerdem habe ich das Wesentlichste daraus zum Grunde gelegt meinem Buche: „Leicht faßliche Harmonie- und Generalbasslehre. Ein theoretisch praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musiksulen, Privat- und Selbstunterricht.“ (Königsberg, Gebr. Borntraeger.)

wel mit die bedeutendste sein dürfte, was nicht wenig sagen will, da die Oper deren so viele vorzügliche enthält; Sagaterra's Romanze mit Begleitung der Mandoline und stellenweisem Einfallen des Chores; das bereits früher in einigen Concerten aufgeführte schöne Quartett im dritten Act; der Schlußchor des dritten Actes und endlich das Finale des letzten Actes, wo die glücklichen Liebenden fortsegeln, während das Volk vom Strande ihnen Lebewohl zuruft und für ihr Wohlergehen betet, und Estrella in Verzweiflung über ihre mißlungenen Rachepläne sich tödtet.

Wenn ich überhaupt etwas rügen möchte, so wäre es, daß Berwald seine Oper mit Musik beinahe überladen hat; mehrere Chöre leiden an Länge. Abkürzungen, im ersten und zweiten Act namentlich so, daß diese, wie ursprünglich angelegt, wieder einen Einzigen bildeten, dürften das Ganze wesentlich heben. Die Aufführung ist als eine durchweg gelungene zu nennen. Fr. Andree, welche Estrella's überaus schwierige und anstrengende Partie übernommen hatte, führte sie mit gelungener

Auffassung des äußeren leidenschaftlichen Charakters durch. Das große technische Vermögen und die Energie, welche die Partie in Anspruch nimmt, gab Fr. Andree neue Gelegenheit, ihre vorzüglichen Eigenschaften, die sie zu einer Sängerin ersten Ranges machen, an den Tag zu legen. Frau Stranberg gab Solma's schönes poetisches Bild rühmlichst wieder und wurde namentlich nach der obgenannten Cavatine, welche sie mit besonderer Anmuth sang, stürmisch applaudirt. Für Hr. Arnoldson scheint die Partie Sagaterra's wie geschaffen und wurde ihm sehr viel Auszeichnung seitens des Publicums zu Theil. Sehr erfreulich war es Hrn. Adelberg, einen höchst intelligenten Künstler, einmal wieder in einer ihm entsprechenden würdigen Rolle, dem Mirza, zu sehen, was ihm leider selten genug zutheil wird. Die Nebenpartien wurden ebenfalls verdienstvoll ausgeführt. Die Ausstattung war befriedigend. Im Ganzen kann man unserer Bühne Glück wünschen zur Acquisition dieses Werkes, welches sich würdig in die Reihe der bedeutendsten Schöpfungen der Neuzeit stellen darf.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Concert der Sing-Akademie. — Am Abend des 31. Mai, J. Haydn's Todestag, veranstaltete die Sing-Akademie, unter Mitwirkung des Dilettanten-Orchestervereins und unter Leitung des Hrn. von Vernuth, als gemeinschaftlichem Dirigenten beider Vereine, eine Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“ im Saale des Gewandhauses. — Trotz der heißen „Jahreszeit“ hatte sich das, durch circa 45 Winterconcerte bereits abgehärtete musikalische Publicum doch sehr zahlreich eingefunden, da (wunderbar genug) der jetzigen Leipziger Generation die Haydn'schen „Jahreszeiten“ so gut wie neu waren. Es mag dem Wiener, wie dem süddeutschen Publicum überhaupt, welchem der Haydn-Cultus zum täglichen Brod geworden ist, wie eine Fabel klingen, daß über 20 Jahre vergehen konnten, seitdem die „Jahreszeiten“ in Leipzig in ihrer Totalität gehört worden sind. Bruchstücke daraus wurden zwar öfter in den Gewandhausconcerten vorgeführt; doch hat die Aufführung Haydn'scher Werke (eine Anzahl Quartette und Symphonien natürlich ausgenommen) in Leipzig, seit der Mendelssohn'schen Periode, nie bedeutende Dimensionen angenommen und annehmen können, da die Bekanntheit mit den Werken von Bach, von Mendelssohn und seiner Schule, und später von Schubert, Schumann u. in den Vordergrund trat, — Werke, die anderwärts theilweise erst jetzt ihren sicheren Weg zu machen beginnen, während sie in Leipzig seit Jahrzehnten schon eingebürgert sind. Dies nur beiläufig, als Präservativ gegen etwaige Selbstüberhebungen anderer, mit der vor Beethoven'schen Zeit sich fast ausschließlich beschäftigenden und darauf sich nicht wenig zugute thuenen Concert-Vereine. —

Diese lange Pause hatte ihr Gutes. Das Haydn'sche Werk wirkte mit einer Frische und Lebendigkeit auf uns, wie diese (in noch höherem Grade als die „Schöpfung“) durch und durch gesunde, wahre und lebensfrische Schöpfung wirken soll, aber in unserer reflectirenden Zeit nur dann wirken kann, wenn man von der classischen Naivität des vorigen Jahrhunderts nicht bereits übersättigt ist, daher den ewig heiteren Himmel einer uns ferner liegenden Lebens- und Kunstanschauung als willkommenen Abwechslung nach strengerer Geistesarbeit, als gemüthvolle Erholung nach ernsteren Wanderungen und Kämpfen begrüßen und genießen darf.

Die Aufführung war im Ganzen eine recht gelungene. Herrn Sabbath aus Berlin („Simon“, Bass) gebührt der erste Preis. Er brachte mit seinen schönen und trefflich geschulten Mitteln die Partie zur vorzüglichsten Geltung, und erntete nach jedem Solo den reichlichsten und ungetheiltesten Beifall. Auch Herr Otto („Lucas“, Tenor) vom Berliner Domchor zeichnete sich aus durch verständnißvolle Auffassung, durchaus correcte und theilweise recht warm empfundene Wiedergabe seiner Partie; ihm wurde ebenfalls reich und wohlverdienter Beifall. — Fräulein Wigand („Faune“, Sopran), eine sehr

bescheidene und einsichtige Künstlerin, wird sicher selbst fühlen, daß sie ihrer Partie, jenen concurrirenden Kräften gegenüber, noch nicht völlig gewachsen war. An der Entfaltung ihrer so schönen Stimmittel, wie ihrer unter Professor Göthe's Leitung immer correcter und solider werdenden Tonbildung, wird Fr. Wigand bei Concertaufführungen leider noch immer durch eine übergroße Befangenheit gehindert, welche (namentlich durch öfteres Auftreten) zu bewältigen ihre erste Aufgabe sein muß, um sich und Anderen jene ungetrübte Freude an ihren an sich so trefflich intentionirten Leistungen bereiten zu können.

Ganz besonders sind die Chorleistungen zu rühmen. Die Sing-Akademie, welche vor einiger Zeit unzweifelhaft rückwärts gegangen war, hat sich, seitdem Hr. v. Vernuth an ihrer Spitze steht, auf erfreulichste Weise regenerirt und sichtlich gehoben. Die frischen, gut geschulten und wobilligenden Stimmen sind quantitativ nicht nur wirksam vertheilt, sondern auch im Ensemble trefflich eingeebnet; feste und sichere Einsätze, rhythmische Prägnanz und feine Nuancirung erheben die Sing-Akademie in ihrer jetzigen Verfassung zu einem Muster-Chor-Institut. — Auch der Dilettanten-Orchesterverein hat bemerkenswerthe Fortschritte gemacht. Ist man zwar im Gewandhaus begreiflicherweise an andere Orchesterlänge und Leistungen gewöhnt, und steht der Vernuth'sche Orchesterverein auch nicht auf der Höhe der Sing-Akademie, so ist doch immerhin sehr anerkennenswerth, daß ein Verein, der (mit Ausnahme weniger Blasinstrumente) durchweg aus Musikliebhabern besteht, nach verhältnißmäßig sehr kurzer Übungszeit sich an Lösung so großer Aufgaben wagen kann, wie die Durchführung der Instrumentalpartien in einem classischen Oratorium unter allen Umständen (schon wegen der Schwierigkeit des Accompaniments der Solosänger, namentlich der Recitative) genannt werden muß. Führt der Dilettanten-Verein in seinen lobenswerthen Bestrebungen mit gleichem Eifer fort, so gewinnt Leipzig ein neues, willkommenes Orchester-Institut, dessen Leistung jedenfalls sehr respectabel, dessen Mitwirkung unter Umständen sogar recht erwünscht und gesucht sein wird.

Musikalische Matinée von Jean Bogt aus St. Petersburg. — Herr Jean Bogt ist ein in Leipzig durch frühere Besuche und Leistungen bekannter Künstler, der seine Heimath schon mehrmals verließ, um sich in Deutschland bekannt zu machen und seinen Werken (darunter das Oratorium „die Auferweckung des Lazarus“, welches soeben bei Breitkopf & Härtel im Klavierauszug erschien) Eingang beim Publicum der Kritik und den Verlegern zu verschaffen. Gegenwärtig von Dresden kommend, wo er vor kurzem erst ein Concert gab, veranstaltete er am Morgen des 1. Juni im großen Gewandhaussaale eine musikalische Matinée vor einem eingeladenen, recht zahlreich versammelten Zuhörerkreis, unter Mitwirkung von Fr. Bach und der Herren Röntjen, Haubold, Herrmann, Hunger und Krumholz. — Wir glauben, daß Herr J. Bogt mit dem Resultat zufrieden sein darf. Die Aufführung war eine durchweg vortreffliche, — auch Herr Bogt do-

cumentirte sich als solider, technisch und musikalisch durchgebildeter Pianist, — der Beifall war lebhaft und ermunternd; am Schluß wurde der Componist gerufen.

Wenn man auch Herrn Vogt keineswegs unter die wohlbekannte Schaar der musikalisch gefährlichen „Neuerer“ zählen kann, und am wenigsten zu einem Anhänger der äußersten Linken, so präsentirt er sich doch als respectables Mitglied der constitutionellen Fortschrittspartei, auf breiter historischer Grundlage. Ein nicht nur streng geschulter, sondern sogar feiner, und in einzelnen Effecten neuer, frei schaffender Contrapunctist, entwickelte er in seinen Präludien und Fugen (von denen er eine in G moll allein, eine andere noch bedeutendere in G dur, für zwei Pianoforte mit Fräulein Bach vortrug), eine Phantasie und Originalität, die wir theilweise bei seinen übrigen Werken vermisten, während sie doch gerade in jener Sphäre des strengen Contrapunctes seltener zu finden ist. Hierin also liegt offenbar Hr. Vogt's künstlerischer Schwerpunkt — so weit sich seine Individualität aus den wenigen vorgeführten Werken überhaupt charakterisiren läßt, aber keineswegs im „Salon“; denn seine „Nocturne“ und seine „deux Truites“ (die einzige Abkühlung, die wir im heißen Saale genossen) gehören in das vormärzliche Döhler-Thalberg'sche Regime. — In der Kammermusik ruht Hr. Vogt auf weit soliderem Grunde; hier schließt er sich den durch Mendelssohn-Schumann angebahnten Wegen an, allerdings ohne uns sonderlich Neues sagen zu können. Wenigstens gelang ihm dies nicht in seinem C moll-Trio. Der Charakter ist hier ein harmloser, der Melodiengang ist einfach und natürlich, die instrumentale Behandlung ziemlich modern, das Formelle gerundet und klar, — aber bei alledem vermisten wir Originalität; auch ist das Andante gar zu unbedeutend und salonhaft in der Conception. — Höher stellen wir das Quintett in A moll. Hier ist schon mehr Tiefe der Empfindung und Breite der Gedankenentfaltung; die Instrumentirung ist recht wirksam, der Eindruck im Ganzen ein harmonischer und selbstständiger. Das Adagio überraschte uns sogar durch eine Innerlichkeit, welche dem Trio durchweg mangelte; auch der Schlußsatz zeigt originelle Züge. Dies, am Schluß sehr glücklich fluirte, und (wie schon im Eingang bemerkt) von den obengenannten Mitgliedern des Gewandhaus-Orchesters meisterhaft ausgeführte Quintett verfehlte dann auch nicht seine Wirkung. Es erhielt, nebst der G dur-Fuge, den meisten und verdienten Beifall.

R. P.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alexander Winterberger, der sich in vergangener Saison in Wien aufhielt, befindet sich gegenwärtig zum Besuch in Leipzig. Nachdem er verschiedene kleinere Werke vollendet hat, arbeitet er jetzt an einer großen Oper, zu welcher Karl Ritter (gegenwärtig in Neapel) ihm das Textbuch gedichtet hat. — Winterberger geht vorläufig nach Wien zurück, um sich später ebenfalls nach Neapel zu begeben.

Peter Cornelius ist mit Karl Taubig nach Genf gereist.

Hrl. Elwira Berghaus reiste, nachdem die Saison des Meiningen Hoftheaters geschlossen, zunächst zu ihrer Erholung nach der Schweiz, wo sie Veranlassung fand, in Thun ein Concert zu geben. Jetzt hat sie ihren Aufenthalt in Leipzig genommen und wird daselbst bis zur nächsten Saison verweilen. Sie studirt bei Professor Göge verschiedene neue Partien ein und beabsichtigt, speciell dem Coloraturfach sich mehr und mehr zu widmen.

Frau Mayer-Dusmann, welche jetzt in Köln beim Musikfest mitwirkt, wird hierauf in Aachen und Frankfurt a. M. gastiren.

Frau Köster wird in nächster Saison nur noch wenige Wochen in Berlin singen und dann ganz von der Bühne zurücktreten. Eine Nachfolgerin wird schwer für sie zu finden sein.

Clara Schumann gibt in Paris noch ein viertes Concert; auch Schulhoff will ein Concert geben. Deshalb hat sich auch Thalberg veranlaßt gefunden, fernere Morgenconcerte anzukündigen, in denen er „neue“ Transcriptionen vorführen will, weil er mit den alten nun fertig ist.

Frau Harriers-Wippert ist in Dresden zweimal als Elisabeth („Lannhäuser“) und zweimal als Elsa („Lohengrin“) mit großem Beifall aufgetreten; am 1. Juni sang sie die „Cyprianthe.“ Der liebliche Schmelz der Stimme, die natürliche Anmuth und Frische derselben, der weiche, aber dabei doch innig belebte und entschieden pointirte Gesang und das höchst graziose, von allem Outritten und Gemachten sich fern haltende Spiel, bilden bei dieser Sängerin ein Ensemble von schönster Wirkung.

Vom 6. Aug. an wird das Personal des großherzogl. Hoftheaters von Karlsruhe jede Mittwoch in Baden-Baden spielen.

Musikfeste, Aufführungen. In Moskau wird das 8. Medlenburgische Sängersfest am 11.—13. Juli gefeiert. Viller soll das hierbei projectirte Kirchenconcert dirigiren. — Das Maintalsängersfest wird am 29. und 30. Juni in Offenbach stattfinden. — Das zweite pfälzische Sängersfest soll im September in Speier abgehalten werden. Der pfälzische Sängerbund, der im vorigen Jahre in Kaiserslautern gegründet wurde, zählt schon 48 Vereine mit 1400 Mitgliedern. — Auch der Fränkische Sängerbund hat sich in Bamberg soeben constituirt und umfaßt über 3000 active Mitglieder. — Der Elßässer Sängerbund zählt 39 Sangvereine mit mehr als 900 activen Mitgliedern. Ein Gesamtausschuß in Straßburg leitet die Geschäfte und verwaltet die gemeinsame Casse. Sängersfeste feierte man schon in Straßburg, Colmar, Barr, Schlettstadt, Mühlhausen und Gebweiler. — Für das Marschner-Denkmal in Hannover ist dem Comité von dem deutschen Liebertrange in Paris ein Beitrag von 180 Franken eingesandt worden. — Sogar in Pest ist ein deutscher Männergesangsverein im Wiederentstehen begriffen. Die Mitglieder des bereits früher constituirten, aber seit längerer Zeit „verzagten“ Vereins haben sich zu neuen Gesangs-Übungen wieder vereinigt. — Die Bewegungen der deutschen Männergesangsvereine nehmen in der That seit dem vorjährigen Nürnberger Feste so großartige Dimensionen an, daß sie die allgemeinste Aufmerksamkeit verdienen.

In Prag wurde ein tschechisches Sängersfest gefeiert, verbunden mit einer Lotterie zum Vortheil der Tochter des verstorbenen tschechischen Journalisten Sawlitschek. Das Fest schloß auf der Sophieninsel mit Abingung des Liedes „Hej Slavane“, sowie eines andern Liedes, welches den Text von Arndt's Vaterlandslied ins Slavische übersezt enthält.

In Gießen wird am 3.—5. August ein großes Turn- und Sängersfest stattfinden. Man rechnet auf 3000 Turner und 500 Sänger.

Das zweite vogtländische Sängersfest wird im August d. J. in Plauen abgehalten. Aus 43 Orten außerhalb Plauen haben sich 54 Männergesangsvereine mit 1400 Sängern angemeldet.

Ende dieses Monats (29. und 30. Juni) wird in Lille ein großer Concurr für Vocal- und Instrumentalmusik stattfinden, zu welchem deutsche Musiker als Preisrichter für die französischen Sängerschöre etc. eingeladen sind, während französische Componisten die Leistungen der deutschen, belgischen und schweizerischen Vereine beurtheilen sollen. Napoleon hat für diesen internationalen Concurr 3 goldene Preismedaillen bewilligt.

Dem Verzeichniß der Orte, wo während der diesjährigen Charwoche die Bach'sche Matthäus-Passion zur Aufführung kam (in Nr. 20), haben wir noch Köln und Stuttgart nachzutragen. In Stuttgart wurde die Matthäus-Passion zum erstenmale vor 17 Jahren unter Lindpaintner's Direction aufgeführt. Die gegenwärtige zweite Aufführung leitete Professor Faust.

In Jena wurde bei der Fichtesfeier das Gloria aus Beethoven's Ebur-Messe, sowie Chor und Choral aus Mendelssohn's „Lobgesang“ aufgeführt. — Eine Aufführung der Bach'schen „Johannes-Passion“ wird daselbst zu Bach's Todestag (28. Juli) vorbereitet.

Am 26. Mai führte der Mühl'sche Gesangsverein in Frankfurt a. M. Mendelssohn's „Elias“ auf.

Das fünfte mittelhheinische Musikfest, welches in diesem Jahre, Mitte August, in Darmstadt stattfinden sollte, wird wegen des Todes der Großherzogin nicht gefeiert werden. Schon im vorigen Jahre fand kein Musikfest am Mittelrhein statt. — Auch hat der Vorstand des Darmstädter Musikvereins das letzte Concert des Jahres-cyclus, wozu das Oratorium „das neue Paradies“, von Reuter in Basel, bereits einstudirt war, bis zur nächsten Saison aufgeschoben.

In dem schlesischen Orte Langenbielau ist unter Direction des Cantor Citrich am preussischen Bußtage Mendelssohn's „Paulus“ nach dem Urtheile der Breslauer Zeitung „musterhaft“ aufgeführt worden. Die Solopartien waren durch Dilettanten besetzt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die französische Gesellschaft der „Bouffes parisiens“ begann am 1. Juni in Wien unter der Leitung des Directors Barney einen Cylus von 30 Vorstellungen. Im Repertoire sind allein 22 verschiedene Operetten von Offenbach aufgezählt. — Glückliches Wien!

Die epische Dichtung „Lalla Rookh“ von Thomas Moore scheint für die Componisten eine ungemeine Anziehungskraft zu besitzen. Bekanntlich hat Schumann den Text zu „Paradies und Peri“ nach

einer Episode derselben bearbeitet; doch existiren außerdem jetzt schon drei Opern, die ihren Stoff daher genommen haben: Spontini's „Murmahäl“, Sobolewski's „Seher von Khorassan“ und Felicien David's, in Paris soeben zur Aufführung gekommene Oper „Lalla Rookh.“ — Eine vierte Oper ist gleichzeitig im Entstehen. Julius Kobenberger hat aus „Lalla Rookh“ einen Operntext gemacht, den Rubinstein jetzt zu componiren beginnt, ohne Felicien David's Concurrenz zu fürchten.

Bekanntlich wird das Theater in Warschau von den Polen fast gar nicht mehr besucht. Sie enthalten sich principiell der Frequenz dieses, wie jedes öffentlichen Vergnügungsortes, und den Anstrengungen der Regierung ist es bisher nicht gelungen, diesen passiven Widerstand zu brechen. Jetzt ist man nun auf den Einfall gekommen, eine der beliebtesten polnischen Nationalopern, „Halka“ von Moniuszko, wieder einzustudiren. Seit ihrem ersten Erscheinen war sie innerhalb zwei Jahren 60 Mal zur Aufführung gekommen, ruhte nun aber seit 1½ Jahren. Am 11. Mai wurde sie neu einstudirt zum erstenmale wieder gegeben.

Musikalische Novitäten. Der Schumann-Cultus der Verleger beginnt, überraschende Dimensionen anzunehmen. Vor kurzer Zeit erschien die dritte Ausgabe der „David'schindler-Länge“, (Op. 6.) mit den Varianten der ersten Ausgabe und einem Vorwort von „DAS“ (Leipzig, J. Schuberth), eine bisher nur in der Literatur und Philologie gebräuchliche, im Musikalienhandel aber (mit Ausnahme der Musterausgaben von Bach und Händel, sowie der „Leonore“ (Fidelio) von Beethoven, sämmtlich bei Breitkopf & Härtel) fast noch unbekannte Art der Edition. — Hierauf erschien (bei F. Kistner) von A. Horn eine vierhändige Bearbeitung der „Skizzen für den Pedalfüßel“ (Op. 58.), eine sehr dankenswerthe, lang erwartete Arbeit; möge sie Veranlassung werden, daß auch die „canonischen Studien für Pedalfüßel“ bald in vierhändiger Bearbeitung nachfolgen. — In den letzten Tagen kamen noch hinzu: drei Clavierstücke, zwei aus den „Kreisleriana“ (Op. 16) und eins aus den BACH-Fugen (Op. 60) zu vier Händen arrangirt; ferner der erste Satz aus dem Esdur-Quartett (Op. 47) für zwei Pianoforte transcribirt; endlich drei Gesänge aus den Quartetten für gemischten Chor, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung bearbeitet von A. Holländer, (sämmtlich bei G. Henze in Leipzig.) — Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß Schumann's Andante und Variationen für zwei Pianoforte (Op. 46) schon vor längerer Zeit im Arrangement für ein Pianofort zu vier Händen (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erschienen sind.

Franz Liszt's vierhändiges Arrangement seiner symphonischen Dichtung „Prometheus“ (Breitkopf & Härtel), sowie dessen Arrangement der „Faust-Symphonie“ für zwei Pianoforte (J. Schuberth) werden in den nächsten Tagen zur Versendung kommen.

Literarische Novitäten. Wir haben das Erscheinen zweier literarisch-musikalischer Werke zu registriren, welche dem allbekannten deutschen Fleiße wieder hohe Ehre machen. Zunächst ist von Otto Kade (in Schwerin) eine Biographie des niederländischen Tonsetzers und kurzlebiglich sächsischen Capellmeisters Matthäus Le Maistre (geb. 15. . . gest. 1577) erschienen. Dieser nach den Quellen bearbeitete und mit Musikbeilagen versehene Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, wurde von der allgemeinen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden mit dem Preis gekrönt, und unter deren Mitwirkung (Mainz, Schott) herausgegeben. Es ist an sich schon ehrenvoll, daß ein Deutscher bei einem niederländischen Concurs den Preis erhielt.

Gleichzeitig erschien (bei Breitkopf & Härtel) ein chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozart's von Dr. Ludwig Ritter v. Köchel, ein mit staunenswerthem Fleiße gearbeitetes, wahrhaftes Nationalwerk. Der Verfasser gibt zu jedem einzelnen Mozart'schen Werke alle nachweisbaren, biographischen (nach Zahn) und bibliographischen Notizen, letztere sowohl über die verschiedenen Ausgaben, als auch über die noch vorhandenen Autographen. Ferner registrirt er in einem Anhange die verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und untergeschobenen Compositionen Mozart's. Das Hauptverzeichnis ist ein dreifaches: thematisch nach Gattung und Zahl, und nach der Chronologie. Ebenso ist das Register ein dreifaches: wir erhalten ein Namen-, Sach- und Gesangstext-Register. Für dieses enorme Material ist der Preis (6 Thlr.) allerdings nicht hoch zu nennen, dürfte aber leider doch die wünschenswerthe allgemeinste Verbreitung hindern.

Auszeichnungen, Beförderungen. N. W. Gade hat die Königl. Capellmeisterstelle in Kopenhagen (als Nachfolger von Gläser) vorläufig auf ein Jahr angenommen.

Capellmeister Rüden erhielt den preussischen Adler-Orden vierter Klasse.

Artistische Notiz. Frau Salovy, Wittve des Componisten, hat soeben eine Wüste ihres Gatten (selbst?) vollendet, welche von Kennern außerordentlich gerühmt wird.

Todesfälle. Der Clavierspieler Hans Seeling ist am 25. Mai in Prag, im Alter von 33 Jahren gestorben.

Johann Nestroy ist am 24. Mai in Graz, vom Schlage gerührt, gestorben. Nestroy wurde am 7. December 1802 in Wien geboren.

Leipziger Fremdenliste. Im Verlauf der letzten Woche besuchten Leipzig auf der Durchreise die Herren: Concertmeister Carl Müller von Meiningen, Musikdirector Krause von Barmen, Musikdirector Engel von Merseburg, Cantor Thierbach von Delitzsch und Cantor Stecher von Erdmannsdorf.

Die Herren Jean Vogt von Petersburg und Winterberger von Wien sind hier noch anwesend.

Journalchau.

Die leichtgläubige „Times“ hat sich die kostbare Ente ausbinden lassen, daß Liszt nach London kommen werde, um im Industrie-Palast Flügel zu probiren und sich nebenbei hören zu lassen! Die Engländer nehmen an, daß alle Virtuosen der Welt in diesem Sommer Nichts anderes zu thun haben können, als sich zu Concerten nach London zu verfügen. Und da versteht sich nach englischen Begriffen von selbst, daß auch Liszt den Leuten dort was vorspielen wird! — Allerdings tauchen in dieser Saison in London Künstlernamen wieder auf, die sich seit langer Zeit von der Virtuosen-Kennbahn zurückgezogen hatten: so Thalberg und Stephen Heller, welche die Vorbeeren und „Pfund“ der jüngeren Generation nicht ruhig schlafen zu lassen scheinen, weshalb auch sie sich bemüßigt sehen, ihre „Pfund“ nicht länger zu vergraben. Man sagt immer: der Anfang der Virtuoscarrrière sei schwer. Es scheint aber, daß die Meisten noch eher einen Anfang, als ein Ende finden können! Auch Jenny Lind singt wieder — freilich nur in Oratorien zu milden Zwecken, die Goldschmidt dirigirt.

Vermischtes.

Rosa Müller, die hochbetagte Wittve Wenzel Müller's, des einstigen Capellmeisters am Leopoldstädter Theater, lebt noch in Wien, aber (wie leider gewöhnlich) in den dürrigsten Verhältnissen. Jetzt sammelt man in Wien zu ihrem Besten. Eine Gesellschaft von Musikfreunden veranstaltete kürzlich ein Kränzchen im „Sperl“, um sie nur momentan vor bitterer Noth zu schützen. Eine noch nicht aufgeführte Composition ihres Mannes ist dabei zur Aufführung gekommen. — Gar manche Bühnen geben noch Wenzel Müller's Singspiele, — Tausende von Zuschauern erfreuen sich jetzt noch an den alten Liedern und heitern Possen. Denkt Niemand daran, statt eines freilich längst verfallenen Ehrensoldes, wenigstens einen Gnadensold der hochbetagten Wittve zu reichen? Vorstellungen zu ihrem Besten zu geben, wäre von den deutschen Bühnen zu viel verlangt. Man gewähre einmal nur eine, schon hundertfach verdiente Tantieme! — Forzing's unglückliches Schicksal hätte, denken wir, laut genug gepredigt; dieser Eine könnte doch für Viele genug gelitten haben! —

Die Stimmungsfrage der Orchester ist in Oesterreich einen bedeutenden Schritt vorgeführt. Nachdem man in maßgebenden musikalischen Kreisen sich für die Annahme der Pariser Normalstimmung entschieden hat, werden bereits Einleitungen getroffen, um diese niedrigere Stimmung schon in der nächsten Herbstsaison zur Durchführung zu bringen. Vorerst haben die Direction des k. k. Hofopertheaters und die Gesellschaft der Musikfreunde im gegenseitigen Einvernehmen die Initiative ergriffen, und namentlich die Direction der letzteren sich dahin ausgesprochen, vom 1. October l. J. die normale Stimmung sowohl in ihren Musikaufführungen, als bei dem im Conservatorium zu erteilenden Musikunterrichte einzuführen. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß die übrigen Musikinstitute Wiens sich ihnen anschließen werden. Das Staatsministerium hat der Sache seine Unterstützung zugesagt, und die Vortheile, welche damit namentlich für die Erhaltung der Stimmen verbunden sind, werden gewiß auch die Bühnendirectoren zum baldigen Anschlusse bestimmen.

Auf die Entgegnung des Herrn Ch. Rode in Nr. 21. d. Bl.

In der ersten Hälfte des Januar 1861 theilte mir Dr. Koben-berg aus Berlin mit, daß er das Textbuch zu unserer Oper „Actäa, das Mädchen von Korinth“ der dortigen königlichen General-Inten-dantur vorgelegt, daß dasselbe geprüft und nun die Annahme der Oper lediglich von der Prüfung des musikalischen Theiles abhängig ge-macht worden sei. Er ersuchte mich deshalb, die Partitur nach Berlin einzuschicken. Da diese mir augenblicklich nicht zu Gebote stand und ich doch zu einem schnellen Resultate gelangen wollte, reiste ich den 14. Ja-nuar — mit einem vollständigen Klavierauszuge versehen — nach Ber-lin. Dort spielte ich am folgenden Tage — im Beisein des Dr. Ko-benberg — Herrn Capellmeister Taubert den größten Theil der Oper vor. Herr Taubert, hier lobend, dort eine Aenderung in der Composition und Dichtung wünschend, sprach sich im Ganzen über das Werk günstig aus. Herr Capellmeister Dorn zog es vor, in ungestör-ter Ruhe seine Prüfung vorzunehmen, und ließ ich zu diesem Zweck den Klavierauszug in seinen Händen. — Bei meiner wenige Tage darauf erfolgten Abreise von Berlin hatte ich eine entscheidende Ant-

wort noch nicht erhalten; es war mir die Weisung zugegangen, die Par-titur sofort nach Berlin einzuschicken, welche Weisung mir Herr Capell-meister Taubert beim Abschied wiederholte. Dieser Aufforderung kam ich pünktlich nach und sandte die Partitur mit umgehender Post dorthin. Am 23. Februar erhielt ich ein vom 19. Februar datirtes und am 22. in Berlin abgegangenes Schreiben der General-Intendantur mit der Anzeige, daß meine Oper zur Aufführung auf der dortigen königlichen Bühne angenommen worden sei. — Es war also die Annahme der Oper in Betreff ihres musikalischen Thei-les nach einer Prüfungszeit von 5 Wochen erfolgt. So verhalten sich die Thatfachen, und die denselben widersprechende An-gabe des Herrn Ch. Rode, als sei diese Oper von der General-Intendantur längst zur Aufführung angenommen, ehe die dortigen Capellmeister nur wußten, daß eine Oper „Actäa“ von mir existire, beruht auf grober Unwahrheit. Diese veranlaßt mich zu der Veröffentlichung vorstehender Data; doch erkläre ich dabei, daß dies in dieser Angelegenheit Herrn Ch. Rode gegenüber mein erstes und letztes Wort ist.

Weinigen, den 26. Mai 1862.

J. J. Bott, Herzogl. Sachs. M. Hofcapellmeister.

Geschäfts-Bericht

des

Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

Bezugnehmend auf unsere Geschäftsberichte in Nr. 21. und 25. des 55. Bandes d. Bl. machen wir hierdurch bekannt, daß die zur Completirung des Gesamt-Vorstandes noch erforderlich gewesenem Wahlen nunmehr erfolgt sind.

Es wurden die Herren

Julius Schäffer, Königl. Preuß. Musikdirector und Dirigent der Sing-Akademie in Breslau,

Carl Stör, Großherzogl. Musikdirector in Weimar, und

August Walter, Musikdirector in Basel,

durch Stimmenmehrheit zu Vorstandsmitgliedern gewählt und haben dieselben sämmtlich die auf sie gefallene Wahl angenommen.

Der statutengemäß (siehe § 27 der Vereins-Statuten) aus 25 Vereins-Mitgliedern zu bestehende Gesamt-Vorstand zählt demnach folgende Herren zu seinen Mitgliedern:

Adolf Blasemann, Pianist und Director des Orchestervereins in Dresden,

Dr. Franz Brendel, Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und Lehrer am Conservatorium für Musik in Leipzig,

Freiherr Hans von Bronsart, Fürstl. Hohenzollern'scher Hofpianist in Löwenberg,

Freiherr Hans von Bülow, Königl. Preuß. Hofpianist, Ritter mehrerer Orden, Lehrer am Conservatorium in Berlin,

Alfred Dörffel, Buch- und Musikalienhändler, Besitzer der „Leihanstalt für musikalische Literatur“ in Leipzig,

Dr. jur. Karl Gille, Ober-Appellations-Verichts-Secretär, Vorsteher der akademischen Concerte, der Sing-Akademie und der akademischen Liedertafel in Jena,

C. F. Rahut, Musikalienhändler in Leipzig,

J. F. Kittl, Capellmeister und Director des Conservatoriums in Prag,

Louis Köhler, Musikdirector in Königsberg,

Dr. Franz Ritter von Liszt, Kammerherr, Großherz. Hof-Capellmeister, Hofrath, Comthur u. Ritter hoher Orden etc. etc. zu Weimar,

Dr. jur. Eduard Liszt, Landesgerichtsrath in Wien,

Carl Müller, Herzogl. Concertmeister in Weinigen,

J. G. Pieske, Königl. Preuß. Musikdirector in Frankfurt a. O.,

Dr. Richard Pohl, Musikalischer Schriftsteller in Weimar,

G. Rebling, Königl. Preuß. Musikdirector in Magdeburg,

Carl Riedel, Director des „Riedel'schen Gesangvereins“ und des „Dissan“ zu Leipzig,

Julius Schäffer, Königl. Preuß. Musikdirector, Dirigent der Sing-Akademie in Breslau,

Max Seifritz, Fürstl. Hohenzollern'scher Hof-Capellmeister in Löwenberg,

Ludwig Stark, Lehrer am Conservatorium in Stuttgart,

Eduard Stein, Fürstl. Hof-Capellmeister in Sondershausen,

Professor Julius Stern, Königl. Preuß. Musikdirector und Director des Conservatoriums in Berlin,

Carl Stör, Großherzogl. Musikdirector in Weimar,

Richard Wagner, Hof-Capellmeister, z. Z. in Vieberich,

August Walter, Musikdirector in Basel,

C. F. Weigmann, Musikdirector und Lehrer am Conservatorium in Berlin.

Leipzig, 3. Juni 1862.

fr. Brendel, Vorsitzender.

R. Pohl, Secretär.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

N^o 24.

Sechshundfünfzigster Band.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Anst. in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mason Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schottensack in Wien.
Mud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Morabi in Philadelphia.

Inhalt: Ueber den Notensatz der Orchesterstimmen. Von E. Ritsch. — Theo-
retische Werke, II.: A. Reichel. — Aus Genua. — Aus Wien. III. —
Kleine Zeitung: Correspondenz (Berlin, Königsberg, London, Brüssel); Tages-
geschichte; Briefkasten. — Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musik-
vereins. VI. — Literarische Anzeigen.

Ueber den Notensatz der Orchesterstimmen.

Auf dem Gebiete des Notensatzes sind in neuerer Zeit so bedeutende Fortschritte gemacht worden, daß es unnöthig ist, eine Allen bekannte Thatsache näher zu erörtern. Hauptsächlich stehen in erster Linie mehrere Leipziger Firmen, die in dieser Hinsicht den Uebrigen bahnbrechend vorangingen. Gleichwohl dürfte es nicht unzweckmäßig erscheinen, auf einige Mängel aufmerksam zu machen, die an den Orchester-Ausgaben noch haften und deren Beseitigung höchst wünschenswerth ist.

Wenn in Bezug auf Notensatz der Orchesterstimmen Leipzig obenan steht, so ist es auffallend, daß Wien es sich nicht angelegen sein läßt, nachzustreben. Der Unterzeichnete hat bei einer langen Orchesterpraxis viel schlimme Erfahrungen gemacht und gefunden, daß die Wiener Auflegestimmen bei Symphonien und Ouverturen sich am schlechtesten lesen lassen. Man muß hierbei an den Umstand denken, daß Viele im Orchester die Stimmen aus einer gewissen Entfernung lesen müssen, was in der Natur der Sache liegt (man denke z. B. nur an die Contrabässe); man erwäge ferner, daß die Beleuchtung bei Concertproben und Aufführungen nicht immer den nöthigen Grad der Helligkeit besitzt, und daß auch die Sehkraft bei einem Orchesterkörper von 50—60 Mann nicht in gleichem Grade vorhanden ist. Die Folge davon ist, daß in der Ausführung Ungenauigkeiten entstehen, die selbst bei sorgfältigen Proben sich nicht ganz beseitigen lassen.



Zunächst mag nicht unerwähnt bleiben, daß die Weiße des Papiers (dem man rücksichtlich des häufigen Gebrauchs eine größere Dichtigkeit wünschen muß) zur Schwärze der Noten in keinem richtigen Verhältnisse steht. In der Regel ist das Papier zu weiß und die Note zu schwarz, so daß namentlich bei Gaslicht das Auge bei dem immer fixirten Hinschauen geblendet wird; oder die Notenköpfe sind zu matt in der Schwärze und haben keine scharfe Abgrenzung. Sie sind überhaupt häufig nicht voll, rund und dick genug; schräg

stehende und magere lassen sich ferner in der Schnelligkeit bei Abend nur schlecht lesen. Ich bin schon öfter in den Fall gekommen, für Concertaufführungen die sämtlichen gestochenen Stimmen umschreiben zu lassen, weil es absolut unmöglich war, damit eine exacte Ausführung zu erzielen. Die Klage über diese Uebelstände spreche ich im Namen sehr Vieler aus, die gleiche Erfahrungen gemacht haben; es ist nicht bloße individuelle Ansicht, sondern ein wirklich existirendes Uebel, das von der Mehrzahl der Ausführenden empfunden wird, und dem mit leichter Mühe eine gründliche Abhilfe geschehen kann.

Die eben erwähnten Specialitäten sind jedoch noch nicht die erheblichsten. Fassen wir zuerst die Notensysteme ins Auge. Hier begegnen wir dem Uebelstande, daß dieselben öfters zu nahe aneinander gerückt sind, so daß das Lesen der über und unter den Linien gestrichenen Noten erschwert wird. Die einzelnen Linien sind ferner in manchen Ausgaben theils nicht dick genug, theils unterbrochen. Und was die Vortragszeichen betrifft, so ist gerade hier die Abhilfe am dringendsten. Die p und f sind zu klein, treten nicht genug hervor; die crescendo- und decrescendo-Zeichen oder ausgeschriebenen Worte sind zu klein und fein, so daß man erstere für Marcatozeichen hält, und diese selbst sind ebenfalls zu dünn, so daß man sie bei Abend aus einer gewissen Entfernung kaum sehen kann. Ich habe mehrere Orchesterstimmen, in denen zwar die Noten selbst gut und deutlich hervortretend sind, die Vortragszeichen dagegen zurückstehen; sie werden, aus einer gewissen Entfernung betrachtet, von denselben gleichsam verdeckt. Derselbe Uebelstand findet auch bei den h und b statt. Die langen Striche bei dem h sind zu fein, die beiden mittleren kleineren dagegen zu dick, so daß man sie manchmal für ein b halten kann. Alle diese Vortragszeichen müssen mehr vortretend gemacht werden, sie müssen mehr in die Augen fallen.

Häufig findet man auch eingezogene kleinere Stichnoten; diese sind für den praktischen Musiker unnöthig*); es entsteht dadurch oft Undeutlichkeit, weil kein Platz für die f und p vor-

*) Wir können hier dem geehrten Herrn Verfasser nicht unbedingt beistimmen. „Stichnoten“ sind bei stark pauisirenden Instrumenten, z. B. bei einzelnen Bläsern, bei der Harfe, bei den Schlaginstrumenten sehr wünschenswerth, öfter sogar absolut nöthig. Nur müssen diese Stichnoten sich von den zu spielenden auffällig unterscheiden.
D. R.

handen ist und letztere unter der übrigen Notenmasse sich verfrachten. — Eine andere Ungenauigkeit findet sich in Folgendem. Eine Stimme hat vier Achtel zu spielen; das dritte Achtel hat ein sf. Hier macht sich der Stecher bequem und schreibt  statt , oder thut es aus Räumersparniß, oder, was noch wahrscheinlicher ist, der Copist schreibt aus der Partitur, in der sich die richtige Bezeichnung findet, aus Bequemlichkeit falsch ab. Auf diese Weise ist ein eigenhändiger Dirigent genöthigt, die Proben durch häufige Unterbrechungen zu stören, und schließlich dem zeitraubenden Geschäfte der Nachcorrecturen sich selbst zu unterziehen. Aber wohin solche ausführliche, öfter vorkommende Correcturen schreiben, wenn die Stimme keinen Raum dazu bietet? Ich bin im Besitze von sehr vielen auf diese Weise durchcorrectirten Orchesterstimmen. Die Herren Verleger würden staunen, wenn sie eine solche nach der Partitur von mir correctirte Stimme zu Gesicht bekommen sollten. Sie würde sicherlich den überzeugenden Eindruck auf sie machen, daß der Notenschreiber unserer Orchesterstimmen noch wesentlicher, erheblicher Verbesserungen bedarf. Es ist daher sehr leicht begreiflich, daß man lieber die Stimmen von einem guten Copisten, wenn auch kostspieliger, schreiben läßt.

Alein auch die Partituren sind nicht immer correct in den Vortragszeichen, so daß man genöthigt ist, sie einer genauen Durchsicht, auch rücksichtlich mancher falschen Note, zu unterwerfen.

Was die Uebereinstimmung der Partituren mit den Stimmen betrifft, so mag noch erwähnt werden, daß mir auch in klassikern Inconvenienzen vorgekommen sind. Beispielsweise nur Einiges: In der Mendelssohn'schen Overture „die Fingalshöhle“ sind in den Violoncelli und Fagotten ziemlich gleich im Anfange und noch an einer wiederkehrenden Stelle (was ich in diesem Augenblicke nicht ohne Partitur angeben kann) wesentliche Abweichungen in den Stimmen von der Partitur, die der Componist vielleicht später bei der Herausgabe der Partitur erst vorgenommen hat. Von der Leonorenouverture Nr. 2 existiren immer noch die alten Stimmen, während die später ergänzte neue Partitur von den Stimmen erheblich abweicht.

Es wäre mir sehr leicht gewesen, die vorstehenden Zeilen durch detaillirtere Angaben zu vermehren, wenn ich alle Kleinigkeiten hätte erwähnen wollen. Absichtlich habe ich die specielle Nennung der Werke und der Verleger vermieden. Wo die Sache selbst so laut spricht, ist alles Uebrige, namentlich das Persönliche, vom Uebel. Mögen die Bemerkungen wenigstens nicht unbeachtet bleiben, da sie auch das Interesse der Verleger berühren. Emanuel Kligsch.

Theoretische Werke.

II.

Adolph Reichel, Harmonielehre, mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende dargestellt u. Dresden bei Rudolf Runge. 1862. Pr. 1 Thlr.

Auf dem Titelblatte obigen Werkes hat der Verfasser dasselben es vermieden, seinen Namen anzukündigen, und zwar — wie er in der Vorrede sagt und wie wir mit Ueberzeugung bestätigen können — aus dem Grunde, weil er glaubt, „daß der

Name eines Theoretikers, den er sich dadurch wohl oder übel anzuweihen geschienen hätte, nur Demjenigen wohl anstehe, welcher sich mit andauerndem Eifer und entsprechendem Erfolge der Erforschung der musikalisch-harmonischen Gesetze gewidmet. Ihm aber wäre derselbe eine unbequeme, ja drückende Bürde gewesen, da er von sich nicht sagen könne, daß ihn jener stetige Forschungs- und Betrachtungsgeist beseele, und er zu wohl fühle, daß das Meiste und Beste, was in seiner Harmonielehre ausgesprochen ist, nicht ihm, sondern seinem hochverehrten, leider zu früh hingegangenen Lehrer S. W. Dehn und dessen Lehrer Bernh. Klein angehöre.“ —

Daß der Herr Verfasser für seinen geschiedenen Lehrer große Pietät hegt, ist sehr anerkennenswerth; daß er aber hinter den Fortschritten, die die neuere Theorie, besonders durch Hauptmann, Marx, Richter, Weismann — gemacht hat, bedeutend zurückgeblieben ist, können wir nicht gut heißen, und zwar um so weniger, als die vom Autor eingenommene Stellung als Lehrer der Harmonie am Dresdener Conservatorium es doch nothwendig erfordert, den Zöglingen dieses Institutes einen der Zeit entsprechenden Unterricht in dieser für den künftigen Musiker so wichtigen Lehre angedeihen zu lassen. Die in dem vorliegenden Werke aufgestellten Principien lassen sich wohl beim Privat-Unterricht mit einzelnen Schülern zum Theil vortheilhaft anwenden, erscheinen aber für eine höhere musikalische Bildungs-Anstalt nicht mehr passend. Hr. Reichel sucht sich zwar dadurch zu rechtfertigen, daß er im Vorworte sagt, seine Harmonielehre „hätte auch wahrscheinlich niemals das Licht der Oeffentlichkeit erblickt, wenn nicht Herr Hofcapellmeister Julius Riez als Director des Dresdener Conservatoriums den Wunsch geäußert hätte, daß ein feststehendes System dem theoretischen Unterrichte auf der Anstalt zu Grunde gelegt würde“. Wir müssen gestehen, daß diese Phrase einen eigenthümlichen Eindruck auf uns gemacht hat. Herr Capellmeister Riez war früher am Leipziger Conservatorium mit Hauptmann und Richter in vereinter Wirksamkeit, und es kann ihm nicht entgangen sein, wie bedeutend die auf diesem Felde geleisteten Arbeiten beider Männer sind, und wie vortheilhaft namentlich Richter's „Harmonielehre“ beim praktischen Unterrichte verwendet wird und worden ist. Da nun in der vorliegenden „Harmonielehre“ noch die alten Theorien festgehalten sind, mußte es um so eigenthümlicher erscheinen, wenn dieselbe als Lehrbuch an genannter Anstalt eingeführt ist.

Die stoffliche Anordnung und Zusammenstellung des Reichel'schen Werkes ist streng nach Dehn's Lehrbuche durchgeführt, und da auch dessen theoretische Principien beibehalten sind, erscheint uns vorliegendes Werk im gewissen Sinne nur als eine vermehrte Auflage der „theoretisch-praktischen Harmonielehre“ von S. W. Dehn. — Nur einen Abschnitt des Reichel'schen Werkes können wir nicht unberücksichtigt lassen: das Capitel über „Consonanzen und Dissonanzen“; denn hier findet sich eine ganz bedeutende Abweichung von Dehn. Dieser bestreitet zwar die Consonanz der Quarte der Tonart, bestrittet aber die Consonanz der Sexte, die Herr Reichel ebenfalls unter die Dissonanzen gezählt haben will. (§ 50.) Auf jeden Fall sind aber heut zu Tage die neueren Theoretiker darüber im Klaren, daß sowohl die Quarte als Unterdominante der Tonika, als auch die Sexte als verbindende Terz der Unterdominante mit dem Grundton consonant sind, wie dies Hauptmann auch in seiner „Harmonik und Metrik“ genügend bewiesen hat.

Beziehentlich der Sexte sagt Reichel in seinem Werke

(Seite 21): „Auf eines aber machen wir aufmerksam, um jedem Streite zu begegnen, daß hier nicht von der Sexte im Allgemeinen, sondern von der Sexte der Tonart die Rede ist. Daß die Sexte in Betracht nur ihres oberen Endes zum unteren Consonanz sei, wird der nächste § aussprechen.“ (— Hier werden die Intervalle in ihrem Verhältnisse unter sich betrachtet, wobei der Verfasser die Sexte zu den Consonanzen, alle Quartan aber zu den Dissonanzen rechnet. —) „Wir fügen nur noch zwei Beispiele hinzu, um darzuthun, wie dieselbe Sexte ^a das erste Mal als Sexte der Tonart Cdur dissonirt, das andere Mal, wo c als Terz, a als Octave von A moll erscheint, vollkommen consonirt:



Wir müssen gestehen, daß wir eigentlich nicht wissen, was wir von diesen Beispielen halten sollen. Wir finden in ihnen durchaus keine Rechtfertigung der aufgestellten Principien, wenigstens enthält das erste Beispiel einen offenkundigen Widerspruch. Vor der Sexte ^a steht eine andere ^h die nach den Gesetzen der alten Theorie ebenfalls dissonant sein muß, denn h ist Terzton und d Secunde der Tonart. Sie haben demnach als wesentliche Dissonanzen auch eine bestimmte Fortschreibung, die aber Hr. Reichel entgangen zu sein scheint, denn h als Unterhalbton muß entschieden ins c hinauf, und d als Secunde der Tonart geht bei doppelter Fortschreibung entweder ins e hinauf, oder ins c herunter; näher liegt allerdings das Letztere. Sonach konnte die Sexte ^a im ersten Beispiele gar nicht auftreten, sondern es würde sich nur um ^h handeln, die aber der Hr. Verfasser gar nicht erwähnt. Richtig geschrieben würde das Beispiel so aussehen:



wobei aber die (eingeklammerte) Fortschreibung ^c nicht als Dissonanz, sondern als regelrechte Consonanz (Terz und Octave) auftritt.

Das zweite Beispiel ist zwar richtig dargestellt, aber insofern unrichtig aufgefaßt, als auch hier nicht die Sexte ^a maßgebend ist, sondern wiederum ^h. Denn h tritt als Secunde der Tonart A moll auf und hat demnach seine Fortschreibung in dem Grundton a. Aber auch diese Theorie ist nicht stichhaltig, denn die Sexte ^h wird Jedermann als Ableitung aus dem vorhergehenden ^{gis} betrachten, nicht aber als frei auftretende Sexten-Dissonanz.

Wir können an dieser Stelle nicht weiter auf Einzelnes eingehen, und bemerken nur noch, daß die in dem Werke vorhandenen Druckfehler vor der Benutzung zu berichtigen sind. —th.

Aus Hanau.

Die Concerte, welche uns der verfloßene Winter gebracht hat, haben von neuem bewiesen, daß die Musikverhältnisse hiesiger Stadt einer ehrenden Erwähnung nicht unwerth sind. Gesang und Instrumentalmusik werden hier vielfach und zum Theil mit anerkennungswürdigem Ernste betrieben. Mehrere Concerte lieferten hierfür erhebliche Belege. — Als ein recht erfreuliches Ereigniß muß es bezeichnet werden, daß die sämtlichen hiesigen Gesangsvereine engherzige Eifersüchteleien und hemmenden Neid verbannt und sich neben ihrer fortgesetzten Einzelthätigkeit noch zu einem vereinigten Sängerbund zusammengethan haben. Die unter der Leitung des (als Dirigent eines Gesangsfränzchens und als Componist guter Lieder geschätzten Musiklehrer Weins) regelmäßig abgehaltenen Proben hatten bereits das Ergebniß, daß ein Concert der „vereinigten Sänger Hanaus“ veranstaltet werden konnte, welches wieder einmal zeigte, daß Zersplitterung nur lähmt, einmüthiges Zusammenhalten dagegen Großes möglich macht. Auswärts werden die also vereinigten Sänger zum erstenmal auf dem am 29. und 30. Juni d. J. zu Offenbach abzuhaltenden Sängerkongress des Mainthalsängerbundes in dieser Geschlossenheit auftreten und, wir hoffen es, zum Ruhme unsrer Stadt.

Neben den Männergesangsvereinen erstrebt höhere und ernstere Leistungen der Oratorienverein. Vor Jahren durch den jetzt von Frankfurt nach Mainz übergesiedelten, für Oratorienmusik äußerst thätigen Hanauer Kuhl gegründet und bis zum letzten Sommer auch ununterbrochen geleitet, ist der Verein nach wie vor seiner hohen Aufgabe gemäß thätig und konnte unter seinem jetzigen Dirigenten, G. Appunn von hier, im Februar d. J. mit dem Weltgericht von Fr. Schreier vor die Öffentlichkeit treten. Die Aufführung gereichte dem Vereine und seinem Dirigenten zur Ehre.

Das durchschlagendste Zeugniß aber für den würdigen Musiksinn unseres Publicums liefert der Instrumentalverein. Dieser steht unter der Leitung seines kunstgebildeten Mitbegründers Lucan, der schon in früheren Jahren als Director verschiedener hiesiger Vereine, namentlich der „Dreizehn“, (eines berühmten Männergesangsfränzchens, dessen Leistungen auch über Hanau's Mauern hinaus volle Anerkennung fanden,) sowie des ältesten unserer Vereine, „des Frohsinns“, ferner als gebiegender Musiklehrer und talentvoller, sorgfältiger Componist, sich vielfache Verdienste erworben hat und dem es auch gelungen ist, hier am Orte Opern von Dilettanten mit dem besten Erfolge zur Darstellung bringen zu lassen. In Folge der unverbrochenen und erfolgreichen Thätigkeit Lucan's genießt der Instrumentalverein eine mit jedem Jahre sich steigende Theilnahme und Anerkennung, und nicht geringe Beforgniß erregte es, als Lucan durch sein seit vorigem Sommer anhaltendes Unwohlsein verhindert wurde, die Direction des Vereins für den letzten Winter zu übernehmen. Wohlverdienenden Dank erntet daher der Vorstand des Vereines, daß er alle Nebenrücksichten außer Acht gelassen und sich mit Erfolg bemüht hat, die erledigte Dirigentenstelle durch unseren verehrten Landmann, Musikdirector Penkel zu Frankfurt a. M., dessen Hauptthätigkeit unserer benachbarten freien Reichsstadt angehört, würdig zu besetzen. Eine bessere und glücklichere Wahl hätte wohl

schwerlich getroffen werden können. Unter Henkels Leitung hat der Verein in dem verfloffenen Winter abermals einen neuen, schönen Aufschwung genommen und vollauf das Seinige dazu beigetragen, um seiner ursprünglichen Tendenz getreu den Sinn für höhere Instrumentalmusik hier zu heben und zu fördern. Die unter Henkels Dirigentenstab abgehaltenen vier Concerte waren die besuchtesten der ganzen Saison und wurden sämmtlich mit dem ungetheiltesten Beifall aufgenommen. Abgesehen von den kleineren Concertnummern brachten sie uns zuerst: die Ouverture zur Oper „Idomeneo“ von Mozart und die Symphonie in D dur (Op. 80) von Haydn, welche durchdacht und zu schwungvollem Vortrage ausgearbeitet zu Gehör kamen. In dem zweiten Concerte waren es eine Mozart'sche Symphonie (in D dur) und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, welche durch ausgezeichneten, bis ins Einzelne fein nuancirten Vortrag ihre tiefe Wirkung übten. Gluck's Ouverture aus „Iphigenie in Aulis“ und die Symphonie Beethoven's in E moll wurden an dem dritten Concertabend trotz der Schwierigkeiten des letzteren Musikstückes in einer Weise executirt, daß auch geübteren Ohren und sublimeren Ansprüchen volles Genüge geschah. In dem vierten und letzten Concerte waren: Die Symphonie in E moll (Nr. 1) von Mendelssohn, das Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von Mozart und die Ouverture zu „Lodoiska“ von Cherubini die Glanzpuncte des genussreichen Abends.

Bedenkt man bei diesen Leistungen die Kürze der darauf verwendeten Zeit und die durch des Dirigenten Entfernung vom hiesigen Orte nothwendig herbeigeführten Schwierigkeiten, so wird man gern zugeben, daß Henkel den guten Namen, den er schon längst in der musikalischen Welt genießt, durch sein Wirken in unsrer Stadt aufs glänzendste bewährt hat: wir lernten ihn als gebiegenen, fähigewandten Componisten kennen (Duo für Clavier und Violine), wir hatten ferner in verschiedenen Piecen Gelegenheit, ihn als ausgezeichneten Claviervirtuosen schätzen zu lernen und bewunderten endlich vor allem sein seltenes Dirigentengeschick. Befundeten schon die siegesbewußte Ruhe und die Alles überschauende Sicherheit, die ihn auszeichnen, am besten den Meister im Dirigiren, so übte namentlich eine sehr wohlthunende Wirkung das Maßvolle im Einhalten der Tempi, wodurch die Großartigkeit der alten Meisterwerke so durchsichtig und das Verständniß der classischen Compositionen so wesentlich erleichtert wird. Dabei übte die geistreiche und immer so ganz bestimmt und entschieden auftretende Art, wie er die Proben leitete, einen sehr vortheilhaften Eindruck, und trug für das ganze Orchester die sichtbarsten Früchte. — So konnte es denn nicht fehlen, daß Henkel trotz der Kürze seiner hiesigen Wirksamkeit sich rasch viele Verehrer und Freunde erwarb, die ihm für die genussreichen Abende den innigsten Dank zollten und ihn mit Bedauern scheiden sahen. Diesen Gefühlen wurde bei dem Festessen, welches ihm zu Ehren nach dem letzten Concerte von Hanauer Musikfreunden veranstaltet ward, ein herzlicher Ausdruck gegeben, und wir wiederholten den dort geäußerten Wunsch: es möge der rege und begabte Künstler auch ferner dem Instrumentalverein und unsrer Stadt sein Interesse bewahren.

Zum Schluß aber hoffen wir, mit dieser kurzen Besprechung dargethan zu haben, daß das musikalische Leben und Wirken unsrer thätigen Stadt wol verdiente, einmal aus seiner bescheidenen Verborgenheit hervorgezogen und mit wenigen Federstrichen gezeichnet zu werden.

Aus Wien.

III.

Man möchte — um Ihrem geistvollen Schumann-Apologeten nachzusprechen — gleich „mit einem Himmel-Haydn-Kreuzer-Dreschod-Hummel-Weber-Donnerwetter dar-einschlagen“, wenn man unsere Opernwirtschaft seit Matteo Salvi's unseligem Directionsantritte betrachtet. Eine solche Plan-, Kopf- und Geistlosigkeit in der Zusammenwürfelung des Repertoires, ein solcher Ungeschmack in der Rollenbesetzungsweise, kurz, ein so bodenlos unkünstlerisches Thun und Treiben, wie es auf unserer hiesigen Hofopernbühne seit etwa anderthalb Jahren herrschend geworden, dürfte anderswo seinesgleichen wohl kaum finden. Jungitalien und Frankreich sind die von dieser Stelle aus einzig bevorzugten Kunstgebiete. Alt- und Neudeutschland hingegen, mit ihren gleichberechtigten älteren Brüdern aus dem Süden und Westen gehören nur noch zu den hie und da Gebildeten. Da hat man uns in der kurzen Zeitspanne von beiläufig sechs Wochen denn wieder ohne allen Grund und Zweck zwei ausgelebte Donizetti'sche Machwerke kredenzt. Von einem derselben, der „Marie von Rohan“, habe ich schon früher gesprochen. Bald darauf mußte die zweite Saint Georges-Bayard-Donizetti'sche „Marie“ daran, die amazonenhafte, ungezogene Soldatendirne, „Regiments-tochter“ genannt, um einigen Reactionären der Theaterjahageltruppe einen wohlfeilen Köder hinzuerwerfen.

Dies ist aber bei weitem noch nicht Alles, was auch den friedlichsten Objectivisten über die Zustände unserer Hofoper in Harnisch bringt. Während nämlich — wie schon bemerkt — sowohl der Altclassicismus, als die in ihrer Art eben so urbildliche Neuzeit der Opernliteratur seit Frn. Salvi's Fahrenherrschaft eine lediglich gebildete Stellung bei uns einnimmt, gibt es gewisse, im schlechten Sinne kosmopolitische Stedenpferde, die jeder männliche oder weibliche — Sänger, verwahrte er auch nur ein Paar leidliche Töne in seiner Kehle, laut kategorischem Imperativ Frn. Salvi's, dem wiener Publicum um jeden Preis vorreiten muß. Eine solche Zwingherrschaft nimmt auch nicht den mindesten Bedacht auf den Umstand, ob die ausgewählten Werke der Intelligenz unserer Opernbesucher sympathisch, gleichgültig oder gar zuwider geworden. Dahin gehören z. B. die Meyerbeer'schen Opern, namentlich von den „Hugenotten“ abwärts. Jeder Gast oder in feste Bestallung genommene Sopran, Tenor oder Baß, der nur im Entferntesten das Zeug zu einer „Valentine, Margarethe, Fides“, oder zu einem „Raoul, Marcell oder Johann von Leyden“ in sich zu tragen das Ansehen hat, oder dem daselbe von operndirectorlicher Seite octroyirt wird, erhält die Weisung, dem wiener Publicum diese Allermeltsopern zu kredenzen. So u. A. jüngst ein Hr. Kaminski, ein Pseudo-Tenor mit einigen leidlichen Brusttönen, als Raoul in den „Hugenotten“. Diese Vorstellung gehört übrigens — gleich jener der beiden überflüssigerweise aufgewärmten Donizetti'schen Opern — zu den lässigsten, zerfahrensten und reizlosesten, deren ich seit Jahren gedenke. — Um Weniges besser glückte die allerdings vom allgemein künstlerischem Gesichtspuncte lebhaft zu beklüwortende Reprise der „weißen Frau“. Die Darstellung dieses in seiner Art urbildlich anmuthigen Werkes hat nämlich den erneuerten Beweis geliefert, daß unsere hierortigen Bühnenkräfte in sehr wenigen Beziehungen reif sind für die Vertretung der Spieloper.

Die Neubesezung einiger Rollen in Marschner's nach wie vor zugkräftiger Meisteroper: „Hans Heiling“ war dem

Prachtwerke und seiner zündenden Wirkung zum Vortheile. Frä. Destinn (Erdegeisterkönigin) hat seit dem Unterrichte von Peter Cornelius stichliche Fortschritte gemacht. Aehnliches ist über die ganz besonders durchwärmte, innerlich wie äußerlich belebte Darstellungsweise der Zaida in „Dom Sebastian“ durch Frä. Destinn zu sagen. Namentlich gelingt dieser Dame die Wiedergabe des Festig-Leidenschaftsvollen vorzüglich. Dazu ihr üppiges Stimmorgan, ihre gewinnende äußere Erscheinung, mit Einem Worte: das Fräulein läßt, einmal von Grund aus ihrer von früherher angewohnten

Unarten ledig geworden, sehr Gutes für ihre sangliche und schauspielerische Zukunft hoffen. Sollte demnach — wie es nun wieder heißt — „Tristan und Isolde“ bei uns doch noch in Scene gehen, brächte wol Frä. Destinn das beste Zeug zur Darstellerin der „Brangäne“ mit. Demnächst soll diese Sängerin das erste Mal als „Ortrud“ auftreten. Es ist in der That hohe Zeit, nach 11monatlicher Pause wieder einmal des hier wie überall so siegesgewissen „Lohengrin“ zu gedenken. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Wie schon aus meinem letzten Bericht zu ersehen, ist an der Königl. Oper eine noch nicht dagewesene Frequenz von fremden Sängern und Sängerinnen, die auf Engagement gastiren. Stimmbegabte Sänger und Sängerinnen sind unzweifelhaft darunter; solche genügen aber noch nicht für die erste deutsche Oper. Für die Berliner Hofopernbühne verlangt man dramatische Künstler mit gut geschulten, frischen Stimmen. Um zu solchen zu gelangen, wäre es an der Zeit, wenn man — anstatt sämtliche Sänger und Sängerinnen von der Intendantur engagiren zu lassen — unsern Capellmeistern in abwechselnder Folge den Auftrag erteilte, die Leistungen der zu Engagirenden an Ort und Stelle ihres letzten Wirkungskreises kennen zu lernen. Will man dies nicht, so gebe man den Capellmeistern in der Engagementsangelegenheit wenigstens eine Stimme. Das Beto könnte sich die Intendanz noch immer reserviren.

Frau Koll-Mayerhöffer debütierte als Donna Anna in Mozart's „Don Juan“. Ihre Leistungen gehörten nicht zu den schlechtesten der fremdländischen, obgleich ihre Stimme abgesehen, der Frische entbehrt. Auch diese Sängerin gefällt sich in der Manier des Tremolirens, doch singt sie dabei rein und ausdrucksvoll. — Frau Deeg vom Hoftheater in Wiesbaden, eine hübsche Bühnenerscheinung, gab in Gesang und Spiel eine anmuthige „Zerline“. Ihre Stimme wirkt, wenn dieselbe nicht forcirt wird, in der Höhe sympathisch. Durch die vielfach selbst gemachten ritardandos erhält der ganze Habitus ihres Gesanges aber etwas Schleppendes. Als Agathe im „Freischütz“ war sie sehr mangelhaft; wollten wir mit Tadel beginnen, so bliebe wenig Gutes daran. Sie ist engagirt. — Frä. Louise Fischel, Tochter unsers Sängerbubens, sang in dieser Oper als ersten theatralischen Versuch die Rolle des Knechtchen mit solcher Sicherheit und Bühnengewandtheit, daß man glauben konnte, es mit einer routinirten Sängerin zu thun zu haben. Der Beifall, den ihr correcter Gesang fand, war ein wohlverdienter. — Hr. Robinson ist auf ein Jahr engagirt und wird nun mit Hrn. Deeg, dessen Engagement nur noch ein Jahr währt, in Concurrenz treten. Wir werden sehen, wer nach Ablauf des Jahres den Sieg des ferneren Engagements davon trägt. Hr. Robinson fand als Wolfram mit seinem schönen Bariton im „Tannhäuser“ vielen Beifall. Nur möge er die Art, seinen Ton in bauchrednerischer Weise zu erzeugen, für die Folge aufgeben. Seine Vocalisation und Tonbildung ist durchweg zu dunkel gehalten. — Hr. Ferenczy, der den Tannhäuser sang und in Folge einer Tenorstimme von seltener Schönheit auf ein Jahr engagirt ist, gab als Naturalist in dramatisch-gesanglicher Beziehung das Beste, was er von seinem Standpunkt aus nur geben konnte. Wäre dieser Sänger musikalischer, so hätte er die Berechtigung, mit einer der schönsten Juwelen in der Reihe, der hervorragenden Tenoristen der Gegenwart zu werden. Hr. Capellmeister Dorn überwacht seit einiger Zeit privatim die gesanglich-musikalischen Studien dieses Sängers mit dem größten Eifer. Hoffen wir auf einen lohnenden, günstigen Erfolg. — Frä. Mild aus Prag, von gefälligem Aeußern, sang die Elisabeth. Mit ihrem klangvollen, gut geschulten Sopran löste sie auf das Befriedigendste ihre Aufgabe; auch ist sie nicht ohne Darstellungstalent. — Frä. Albertine Meyer, von deren vortrefflicher, imponirender Alt-Stimme wir schon vor drei Jahren in d. Bl. berichteten, hat in Florenz bei Romani weitere Gesangsstudien gemacht. Wir hörten ihre Stimme jetzt in einer Matinee

(Arnimschen Saal) und können von ihrem Gesange nur wiederholen, was bereits früher (in Nr. 24 des 51. Bandes d. Bl.) von uns gesagt wurde. Im Coloraturfach hat sie aber keine wesentlichen Fortschritte gemacht. Sie will zur italienischen Oper übergehen. —

Die „Seufzerbrücke“ betitelt sich Offenbach's neueste „Pöffe- oder „Opernburleske“ mit Tanz in 4 Tableaux, welche bereits eine Reihe von Vorstellungen auf der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne erlebt hat. An parodistischer Musik, verbunden mit bizarren Situationen, steht die „Seufzerbrücke“ dem „Orpheus“ nicht viel nach. Wenigstens gilt dies von den beiden ersten Acten, die von parodistischem Blödsinn des Libretto überfüllt sind. Die letzten beiden Tableaux sind bedeutend schwächer. Bei Offenbach's Opern-Pöffen haben wir es lediglich mit dichterischem und musikalischem Blödsinn zu thun, etwas Anderes wird und kann kein Verständiger darin finden wollen.

In Kroll's Theater hörten wir Boieldieu's Oper „die weiße Dame“. Frä. Nachtigall vom Stadttheater zu Leipzig sang die „Anna“ als 4. Gastrolle. Der Klang ihrer nicht ausgiebigen Stimme erwärmte in dem Grade, als ihr einförmiges Spiel last ließ. Frä. Schwenke war als „Jenny“ unbedeutend. Hr. Claus sang den „George Brown“. Sein Vortrag ist nicht correct, die Stimme abgesehen, sein Spiel hölzern, Textaussprache und Coloratur mangelhaft. Das Ensemble, der Chor und die Capelle leisteten unter der Leitung des Capellmeisters Hrn. E. Dumont recht Anerkennenswerthes.

Im Victoria-Theater gastirt auf 4 Monate eine französische Operngesellschaft unter der Leitung der Hrn. Chabert und Masina. Künstler ersten Ranges sind Mab. de Solli und Hr. Coeuille. Erstere hat eine vorzüglich ausgebildete Sopranstimme und der letztere einen herrlichen Tenor von bedeutendem Umfange. Dazu spielen Beide meisterhaft; wir hatten Gelegenheit, sie in Palauy's „Musketiere der Königin“ zu bewundern. Auch Mlle. Dessalle gab als Soubrette viel Gutes. Hrn. Driane's mächtiger Bariton hat noch etwas Naturalistisches. Chor und Orchesterleistungen waren vortrefflich, der Besuch und Beifall sehr bedeutend. —

Königsberg. Jean Beder und Nicolaus Rubinstein haben unsere Concertsaison auf das Schönste und Würdigste beschlossen. Auf dem Wege von Rußland nach England Königsberg passirend, ließen sie sich in zwei Concerten hören, die den Abschied von den Künstlern schwer machten. Beide Künstler, ersten Ranges, wirkten sowohl im Solo- wie im Zusammenspiel so hinreißend auf das Publikum, daß die freudigsten Beifallsbezeugungen ihnen nach jeder einzelnen Nummer gesendet wurden. Jean Beder kennen zu lernen, war schon lange unser Wunsch gewesen, und mit freudiger Bewunderung fanden wir den ihm vorangegangenen, bereits europäischen Ruf begründet. Der schöne, volle Ton, die eminente Technik, die als Mittel zum Ausdruck des köstlichsten Humors oft unwiderstehlich zum Lachen reizt, und dann wieder im Bunde mit dem seelenvollsten Vortrage den Weg zum Herzen findet, erzielen eine Wirkung, die die Triumphe begreiflich macht, welche der jugendliche Künstler überall, wo er sich hören ließ, errungen. Wir hörten allein von ihm: Tartini's „Teufelstriller“, Variationen über: „Nel cor più non“ von Paganini, Mendelssohn's Violinconcert, Elegie v. Vierytempo und „Ronde des Lutins“ von Bazzini. Im Verein mit Nic. Rubinstein: Beethoven's Kreutzer-Sonate, Phantasie über „Oberon“ von Wolf und de Beriot, Schumann's Dmoll-Sonate und ein Duo von Thalberg und de Beriot.

Nicolaus Rubinstein, der würdige Bruder Anton's, bekun-

dete durch seine enorme Technik und Kraft, sein feuriges Spiel, das hervorragende Talent, das ihm innewohnt. Durch den Vortrag der verschiedenartigsten Compositionen hat er die Zuhörer mächtig angezogen, stellenweise hingerissen. Gedenken wir der Kraft, des jugendlichen Feuers dieses Spielers, so staunen wir unter Anderen den wahrhaft rührenden Vortrag der ewig-jungen Gavotte von Seb. Bach an, die Vielseitigkeit Nic. Rubinstein's bewundernd. Er spielte sie im ersten Concerte nebst „Lied ohne Worte“ von Mendelssohn, einer Soirée de Vienne von Liszt, Mazurka und Scène de bal eigener Composition. Im zweiten: Barcarole von A. Rubinstein, Fuge von Händel, Romanze von Schumann, Etude von A. Rubinstein und Sonate appassionata von Beethoven. Indem wir beiden Künstlern hiermit unsern freudigsten Dank aussprechen, bitten wir sie, Königsberg später wieder zu besuchen.

London. — Concert von Josephine Bondy. — Unter den zahllosen Concerten, welche die diesjährige Saison bringt, zeichnete sich die am 10. Mai a. c. in „Hanover Square Rooms“ veranstaltete Matinée von Frä. J. Bondy sehr vortheilhaft aus. — Zunächst bot schon das Programm viel Bemerkenswerthes. Unter Mitwirkung der Herren Sinton (Violine), Libel (Violoncell), Reichardt und der Miss Palmer Lisle kamen zur Aufführung: Das Esdur-Trio (op. 70) von Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine (op. 13) von Rubinstein, Arie aus „Orpheus“ von Gluck und „Ballade“ (Miss Palmer Lisle); Arie von Mozart und Lied von Reichardt (Herr Reichardt). Außerdem spielte Frä. Bondy noch allein: Chromatische Phantasie von Bach; Nr. 7 der „Novellen“ (op. 21) von Schumann; Tarantelle von Heller; Walzer-Impromptu von Liszt und „Erinnerung“ aus den „Schweizer-Weisen“ (Nr. 2) von Raff — in der That eine musterhafte Zusammenstellung schon an und für sich, und wie viel mehr für London! — Natürlich fanden die Engländer Mehreres darin „fast zu ernst“, d. h. zu schwer für ihre Auffassungsgabe — so namentlich Bach, der hier noch sehr selten zu Gehör kommt, weshalb wir es Frä. Bondy zum besonderen Verdienst anrechnen, sich unerschrocken zum Bach-Cultus bekannt zu haben. Trotz alledem war der Erfolg des Concerts ein sehr bedeutender. Am meisten gefiel die hier noch neue Rubinstein'sche Sonate; sie erregte einen wahren Beifallsturm, und Frä. Bondy und Hrn. Sinton gebührt die Ehre, dieses Werk in London jedenfalls dauernd eingeführt zu haben. Nächstdem erhielten Liszt's reizender und gräßlicher Walzer und Raff's effectvolle „Schweizerweise“ den meisten Beifall; auch Schumann's „Novellente“ und Heller's „Tarantelle“ haben sehr angesprochen. — In dem Urtheil über Frä. Bondy's Spiel war man darüber einig, daß sie seit den letzten Jahren außerordentliche Fortschritte gemacht und sich zum Rang einer vortrefflichen Pianistin aufgeschwungen habe. Frä. Bondy hatte seit 3 Jahren hier nicht öffentlich gespielt; wer die hiesigen Verhältnisse kennt, weiß, wie schwer es ist, in London überhaupt nur in die Oeffentlichkeit zu gelangen, geschweige denn in derselben durchzudringen. Um so erfreulicher und ehrenvoller war Frä. Bondy's Erfolg: der sehr große Saal war ganz gefüllt, das Publicum gewählt und der Beifall äußerst lebhaft. Auch die Kritik — die sich hier um „Pianisten“ nur selten kümmert, um „Pianistinnen“ (mit Ausnahme gewisser Damen) aber noch weniger, und Privat-Matineen nur ausnahmsweise bespricht — äußerte sich sehr anerkennend; u. A. „The News of the World“. Jedenfalls wird dieses (unter der Patronage der Herzogin von Marlborough) erneute Erscheinen Frä. Bondy's in der Oeffentlichkeit ihr für ihre fernere musikalische Carrière in London von großem Nutzen sein.

Zwickau. Nach beendeter Concertsaison des Musikvereins möge ein kurzer Rückblick auf unser Musikwesen in d. Bl. Raum finden. Das Institut ist sich auch in dieser Saison in der Verfolgung seiner Grundsätze und seines Zweckes treu geblieben. Könnte der Verein über bedeutendere Mittel gebieten, so würde er manches Werk in seinen Bereich gezogen haben, das unter der Ohnmacht der Mittel unberücksichtigt bleiben mußte. Angesichts unserer beschränkten Mittel, auf deren Erweiterung unser Blick fortwährend gerichtet sein soll, konnte jedoch das Concertpublicum immer mit dem Dargebotenen zufrieden sein und darin den Ernst erblicken, mit welchem das Directorium die ihm anvertraute Anstalt zu leiten sich berufen fühlt. Von Symphonien kamen zur Aufführung: Franz Schubert: Esdur; Beethoven: Emoll und Eroica; Mozart: Emoll und Ddur; Gade: Emoll; v. Ph. Em. Bach: Ddur. — Von Ouverturen: Beethoven: Leonore Nr. 3; Weber: Zuehlovertüre; Marschner: Sampyr; Cherubini: Wasserträger; Mendelssohn: Herbriden; Gade: im Hochland. — Von Chören und Operensembles: Finale II. aus „Templer“ von Marschner (dessen Andenken ein zweiter Concerttheil gewidmet war); Halleluja von Händel und Chor aus „Lannhäuser“. — Von Arien: Haydn: Nun bent die

Flur; Strabella: Kirchenarie; Beethoven: Scene und Arie: Abscheulicher, und Kerkerarie. Mozart: aus Figaro; Marschner: aus Templer; Scene und Arie und Scene und Duett; Mendelssohn: aus Paulus, und Concertarie. Außerdem noch Lieder von Schubert, Mendelssohn und Heissiger. — Das Pianoforte war vertreten durch Werke von Schumann (Carnaval), Schubert (Esdur-Phantasie), Chopin, Liszt, Seeling. — Von Gästen erfreuten uns Herr v. Bronsart, Herr und Frau Vertram vom Stadttheater zu Leipzig, Frä. Wigand aus Leipzig, Herr B. Hoffmann aus Glauchau, Frä. Natalie Schilling und Frä. Minna Giesinger aus Leipzig, Herr Brunner vom Stadttheater zu Leipzig und Frau Capellmeister Wettig aus Weimar.

Wie sehr die Solovorträge, wenn auch in verschiedenen Abstufungen, des allgemeinen Beifalls sich erfreuten und einige, wie die Vorträge des Herrn v. Bronsart, auf der Spitze der Kunstleistungen standen, so ruht doch der Schwerpunkt der Concerte in den Leistungen des Orchesters, das sich, seines hohen Zieles wohl bewußt, stets seiner Aufgabe gewachsen zeigte und selbst in der Wiedergabe schwieriger Werke einen sehr bemerkenswerthen höheren künstlerischen Standpunkt zu behaupten vermocht hat. — Außer den 6 Concerten des Musikvereins veranstaltete das Stadtorchester unter Leitung des Stadtmusikdirectors Kießling 3 Abonnementconcerte auf eigenes Risiko, die sich gleichfalls durch eine solide Richtung, geschmackvolle Auswahl (Esdur-Symphonie von Beethoven und Amoll von Mendelssohn) und sorgfältige Ausführung auszeichneten und den Beifall der zahlreichen Abonnenten ernteten. — In der zweiten Hälfte des Winters fanden noch 2 Kammermusiksoirées statt, unter der Ankündigung als Trio-Soirées, die die Herren Dr. Kießling (Pianoforte), Wehner (Violine) und Hermann (Violoncell) veranstalteten, in denen Trios von Haydn (G und C), Sonaten von Mozart (A dur mit Violine) und Mendelssohn (mit Violoncell) und 2 Trios von Beethoven (in D und Es) zur Aufführung kamen.

Die Pflege der Musik hat hier seit einigen Jahren einen bedeutenden Aufschwung genommen; auch das Publicum hat an Reife und Verständnis gewonnen. Dieses Vortwärtsgelien in nicht allzulanger Zeit berechtigt zu der Hoffnung, daß die hiesigen Musikzustände einer noch allseitigeren und tieferen Entwicklung entgegengehen werden. Auch ein Dilettantenverein hat sich seit 2 Jahren constituirt, der im engeren Familienkreise durch kleine Aufführungen (Claviermusik, Gesang, Kammermusik) das Seine zur Erweckung und Belebung des musikalischen Sinnes beiträgt. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Ueber die letzten Concertreisen von Jean Beder können wir noch nachträglich mittheilen, daß derselbe, nach seinen großen Erfolgen in Petersburg und Moskau, sich mit Nicolaus Rubinstein in die russischen Ostseeprovinzen begab, wo in Dorpat, Mitau und Riga je zwei Concerte veranstaltet wurden, die beiden Künstlern hohe Ehrenbezeugungen, selbst mit obligaten Ständchen, einbrachten. Ueber Königsberg reisten dieselben nach London, wo sie längere Zeit sich aufhalten werden.

Herr Kleger hat eine Kunstreise durch die „Höfe“ des Orients gemacht. In Constantinopel erhielt er vom Sultan den Medschidsche-Orden, spielte dann in Kairo vor dem Vicelkönig, in Athen vor dem König, in der Krim vor dem kaiserl. russ. Hofe; besuchte außerdem Alexandrien, Smyrna, Odessa, zuletzt St. Petersburg und befindet sich jetzt in Kieff.

Frau Zauer-Krall machte Furore in Breslau, namentlich in heiteren und gräßlichen Rollen. Die „Dorffängerinnen“ von Fieravan ti brachte sie dort zuerst aufs Repertoire.

Musikfeste, Aufführungen. Verdi's „Cantate“, die er zur Eröffnung der internationalen Ausstellung im Auftrage des Comité componirte, die aber hierauf von den Betreffenden nicht angenommen wurde und auch nicht honorigt werden sollte, — was in London viel Aufsehen gemacht hat und Verdi compromittirte — ist nunmehr im königlichen Opernhaus, und zwar, als Genugthuung für den Componisten, mit großem Beifall zur Aufführung gekommen. Alle Londoner Journale bringen lange Artikel über diese Composition, die durch ihre Schicksale weit berühmter geworden ist, als ihr Gehalt jedenfalls verdienen dürfte.

Die vereinigten Zittauer Männergesangsvereine haben auf dem Oybin ein Concert veranstaltet, dessen Reinertrag (circa 70 Thaler) dazu bestimmt ist, den ersten Grund zu einer Casse zu legen, aus welcher Marschner in Zittau (bekanntlich seinem Geburtsort) eine Villa als Denkmal errichtet werden soll. Die Zittauer

Gesangsvereine wollen Aufforderungen an die übrigen Vereine Sachsens zu Beisteuern für die Verwirklichung dieser Idee ergehen lassen.

Neue und neuinsudirte Opern. Mit Ende Mai wurde in Hamburg sowohl das Stadt- als Thalia-Theater geschlossen. — Im Stadttheater wurde Gounod's „Faust“ zum Schluß gegeben, welche Oper sich in Hamburg eines so großen Beifalls erfreute, daß sie seit der ersten Aufführung, Ende Januar, also innerhalb 4 Monaten — 43 Wiederholungen (?) erlebte. — Dieses für Deutschland geradezu unerhörte Resultat hatte noch nie eine deutsche Oper!

Für die nächste Saison in Paris werden für die Große Oper Verdi's neuestes Werk „die Macht des Schicksals“ und für die Italiener Flotow's „Stradella“ zur Aufführung vorbereitet.

Neben dem Gastspiel der „Bouffes parisiens“ im Stadttheater zu Wien, wird im Carltheater demnächst noch eine französische Operngesellschaft unter Leitung des Director Chabert einen Cyclus von Vorstellungen beginnen, dieselbe, die jetzt in Berlin gastirte. Auch in Wien eröffnete sie ihr Gastspiel mit Flotow's „Musketeere der Königin“.

Flotow hat eine neue Oper componirt, zu welcher Dingelstedt den Text geschrieben.

Literarische Novitäten. Ed. Senast's Memoiren sind nun im Druck vollendet und unter dem Titel „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers“ in 2 Bänden erschienen.

Auszeichnungen. B. Hamma, ein Stuttgarter, gegenwärtig Musikdirector in Königsberg, erhielt die große goldne Medaille, „in Anerkennung seiner Verdienste um Förderung des Gesangs in der Provinz Preußen und seiner Leistungen als Compositeur“.

Todesfälle. H. von Perglas, früher Director des Königl. Hoftheaters zu Hannover, zuletzt Regisseur und artistischer Secretär

am Victoria-theater in Berlin, unter dessen früherer Verwaltung, ist daselbst nach langen Leiden verstorben.

Capellmeister Wilhelm Telle, älteren Musik- und Theaterfreunden bekannt als ein Mitglied der alten Künstlerfamilie Telle, die schon unter der Regierung Königs Friedrich Wilhelm II. eine geachtete Stelle einnahm, ist am 10. Mai in Berlin gestorben. Wilhelm Telle, Bruder des Balletmeisters, widmete sich von Jugend auf der Musik. In Paris wurde Cherubini sein Lehrer. Er schrieb eine Reihe von Opern, die auf deutschen Bühnen früher gegeben wurden; in Wien componirte er mehrere Kirchenmusiken bei seinem dortigen Aufenthalt. Nachdem er die Capellmeisterstellen in Magdeburg und Naumburg (wo er zugleich Theaterdirector war) bekleidete, ließ er sich in Berlin, seiner Vaterstadt, nieder, wo er ebenfalls als Musikdirector am Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater und bei der Woltersdorff'schen Oper im Kroll'schen Etablissement fungirte, und später Gesangsunterricht erteilte.

Leipziger Fremdenliste. Herr Jos. Czapel, Capellmeister aus Gothenburg; Herr Dr. Adolf Stern, Schriftsteller von Jena, und Herr Cantor Rauchschinkel aus Eilenburg waren auf der Durchreise hier anwesend. Graf Dumoulin ist aus Regensburg eingetroffen und wird längere Zeit hier verweilen.

Briefkasten. — E. G. H. in Holstein. — Es freut uns, Ihre Bekanntschaft gemacht zu haben, obgleich das Eingefandte diesmal von zu specieller Art ist, um Aufnahme finden zu können. Wie Sie wissen, haben wir keineswegs Mangel an Controversen, deshalb müssen wir aus Rücksicht gegen unsere Leser, wie gegen unsere regelmäßigen Mitarbeiter, zu weit gehende Detailfragen, namentlich persönliche Angelegenheiten, möglichst zu vermeiden suchen. — Lassen Sie sich jedoch dadurch nicht abhalten, uns weitere Correspondenzen, von weniger polemischer Art, gelegentlich zu senden.

Geschäfts-Berichte des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

VI.

(Vgl. Nr. 21. und 25. des 55. Bandes und Nr. 19. 20. 23. des gegenwärtigen Bandes d. Bl.)

Im Anschluß an das Verzeichniß des Gesamt-Vorstandes in voriger Nummer, theilen wir heute die Namen der Mitglieder des engeren Ausschusses, sowie der erforderlichen drei Sectionen mit.

1.

Engerer Aussch.

(Vergl. § 28 der Statuten.)

Er wird gebildet durch die p. t. Herren:

Dr. Franz Brendel, Freiherr Hans von Bülow, Dr. jur. Karl Gille, E. F. Rahnt, Louis Köhler, Dr. Franz Ritter von Liszt, Dr. Richard Pohl, Carl Riebel, E. F. Weigmann.

2.

Sectionen.

(Vergl. §§ 29—33. § 17.)

a. Geschäftsführende Section.

(§ 29. a.)

HH. Brendel (Vorsitzender), Riebel (stellvertretender Vorsitzender), Pohl (Secretär), Gille (stellvertretender Secretär und juristischer Beirath), Rahnt (Cassirer) und A. Dörffel als Bibliothekar.

b. Musikalische Section.

(§ 29. b.)

HH. von Liszt (Referent), Weigmann (stellvertretender Referent), von Bülow, Köhler und Riebel.

c. Literarische Section.

(§ 29. c.)

HH. Köhler (Referent), Weigmann (stellvertretender Referent), Brendel, Gille und Pohl.

Mit nächster Nummer beginnen wir die Veröffentlichung des Namens-Verzeichnisses der Mitglieder, nach dem Stand am 3. Juni dieses Jahres, als dem dritten Jahrestage der ersten vorbereitenden Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig, 1859. — Dieses Mitglieder-Verzeichniß wird gleichzeitig als Anhang zu den im Druck nunmehr vollendeten Vereins-Statuten demnächst erscheinen, weshalb wir die geehrten Mitglieder ersuchen, etwaige Irrungen oder Auslassungen, die sich in diesem Verzeichnisse finden sollten, baldigst mittheilen zu wollen. — Gleichzeitig werden diejenigen, welche dem Verein vor dem 7. August (als Schluß des ersten Vereinsjahres) noch beizutreten wünschen, hierdurch höflichst ersucht, ihre Anmeldungen baldigst ausführen zu wollen, um ihre Namen in den ersten Jahresbericht, der im Juli vorbereitet wird, noch aufnehmen zu können.

Leipzig, 8. Juni 1862.

R. Pohl, Secretär.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Symphonien für Violine, Violoncell und Piano-forte zu vier Händen arrangirt von C. Burchard.

No. 1. in Cdur. Op. 21. 2 Thlr.

- 2. in Ddur. Op. 36. 8 -

Chopin, F., Marche funèbre tirée de la Sonate Op. 35. Arrangement pour 2 Pianos à 8 mains. 20 Ngr.

Kitzer, E., Op. 10. Salon-Phantasie über Motive aus Faust von Gounod für das Pianoforte. 15 Ngr.

Elvenich, G., 2 Mazurkas pour le Piano. 18 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 37. Hamlet. Concert-Ouverture. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. G. Jansen. 25 Ngr.

Gluck, Ch. von, Ausgewählte Arien und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung seiner bisher unbekannten italienischen Opern. Mit deutscher Uebersetzung von G. Engel, herausgegeben von Wilhelm Rust.

Zweite Abtheilung: Alt-Arien.

No. 1. Recitativ und Arie aus der Oper: Die Chinesinnen. 15 Ngr. Grausamer Sieger. — Ferma, crudele.

- 2. Buffo-Arie aus derselben Oper. 15 Ngr.

Solch' ein Lächeln. — Ad un riso.

- 3. Arie aus der Oper Semiramis. 10 Ngr.

Verrathen, verlassen! — Tradita, sprezzata.

- 4. Cavatine aus derselben Oper. 5 Ngr.

Schon naht die traute Stunde. — Vieni, che poi sereno.

- 5. Arie aus derselben Oper. 10 Ngr.

Fliehe mit schnellem Schritte. — Fuggi dagl' occhi miei.

- 6. Arie aus derselben Oper. 10 Ngr.

Wie vor der Sonne Strahlen. — Oscura il sol le stelle.

Haydn, J., Der Sturm (La Tempesta). Chor mit Begleitung des Orchesters. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

Klengel, J., Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Viola. 3 Thlr. 10 Ngr.

—, Op. 2. Erste Sonate für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 25 Ngr.

—, Op. 3. Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. 2 Thlr.

Leidgeb, A. L., Op. 20. Auf dem Züricher See. Gedicht von Goethe. In Form einer Sonate für Pianoforte und Männerchor. Klavierauszug und Singstimmen. 2 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 74. Ouverture zu Athalia. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Reinecke, C., Op. 72. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 4 Thlr. 25 Ngr.

—, Dasselbe für das Pianoforte allein. 2 Thlr.

Schöne, A., Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Vogt, J., Op. 32. Die Auferweckung des Lazarus. Oratorium in zwei Theilen. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 4 Thlr. 15 Ngr.

—, Dasselbe die Chorstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Weil, O., Op. 3. Danses sérieuses pour le Piano. 20 Ngr.

Im Verlage von A. Gerstenberger in Altenburg ist erschienen:

69 ein-, zwei- und dreistimmige Lieder für die Volksschule. Nach den Grundsätzen einer Lehrerconferenz zusammengestellt von B. G. Unger, herausgegeben von A. Gerstenberger. Pr 2½ Ngr., in Partien billiger.

H. Hirschbach: 13 Quartette zusammen 1½ Thlr., 5 Quintette zusammen 1 Thlr., 4 Symphonien und 5 Ouverturen f. Pianof. arrang. zusammen 1 Thlr. (Ladenpreis 50 Thlr.) verkaufe ich gegen baar soweit der geringe Vorrath reicht.

Paul H. Jünger in Leipzig.

Neue Musikalien

von

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bach, Joh. Seb., Cantaten im Clavier-Auszuge bearbeitet von Rob. Franz.

No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen. 2 Thlr.

No. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss. 4 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Brosig, Moritz, Op. 33. Zwei lateinische Motetten für zwei Chöre. Partitur und Stimmen 17½ Sgr.

Bülow, H. G. de, Op. 6. Invitation à la Polka. Morceau de Salon pour Piano. Deuxième Edition. 20 Sgr.

Caldara, Antonio, Das 16stimmige Crucifixus für die Concertaufführungen des Königl. Domchors zu Berlin. 8stimmig eingerichtet von G. W. Teschner. Part. und St. 17½ Sgr.

Cherubini, L., Ouverturen für Piano zu vier Händen eingerichtet von Carl Klage und Hugo Ulrich. Zweite revidirte Ausgabe.

No. 2. Demophon 15 Sgr. No. 3. Medea 20 Sgr. No. 4.

Elise 20 Sgr. No. 5. Lodoiska 15 Sgr. No. 9. Portu-

giesischer Gasthof 27½ Sgr.

(Mit diesen fünf Nummern ist die Sammlung abgeschlossen.)

Gäbler, E. F., Op. 19. Fest-Gruss zur Geburtstagsfeier des Königs für den vierstimmigen Männerchor mit Soli. Part. u. St. 10 Sgr.

Kania, Emanuel, Op. 23. Souvenir d'Italie. „Guardate un po'". Célèbre Romance de Gordigiano pour Piano. 12½ Sgr.

—, Op. 24. Romance Styrienne pour Piano. 12½ Sgr.

Löschhorn, A., Op. 50. Le Diable à quatre. Galop brillant pour Piano. Deuxième Edition. 17½ Sgr.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte für Piano zu vier Händen eingerichtet von Hugo Ulrich. No. 10. in Cdur. 2 Thlr. 20 Sgr.

Reynald, Georg, Op. 8. Valse brillante d'après L. Venzano pour Piano. Deuxième Edition. 15 Sgr.

—, Op. 13. Au clair de lune. Deux Réveries pour Piano. 15 Sgr.

Sängerhalle, deutsche. Auswahl von Original-Compositionen für vierstimmigen Männergesang, gesammelt und herausgegeben von Franz Abt. In Partitur und Stimmen. II. Band. Zweite Lieferung: Rheinfahrt von J. Beschnitt. — Schifferständchen von Franz Abt. — Der Ritter vom Rhein Ed. Thiele. — Toast von Carl Reinecke. — Seid einig! von Rich. Genée. 20 Sgr. netto.

NB. Jede Lieferung der Sängerhalle wird auch einzeln abgegeben. — Stimmen sind sowohl heftweise, als auch zu jedem einzelnen Liede zum Preise von 3 Sgr. pro Bogen zu beziehen.

Schnabel, Joseph, Psalm: „Herr, unser Gott, wie gross bist Du“ für vier Männerstimmen. Neue Ausgabe, mit Begleitung von Blechinstrumenten versehen von A. Leibrock. Part. u. St. 1 Thlr. 10 Sgr.

Thoma, Rudolphe, Op. 7. Valse brillante pour Piano. Deuxième Edition 10 Sgr.

—, Op. 9. Une Tyrolienne pour Piano. Deuxième Edition 7½ Sgr.

—, Op. 10. Polka brillante pour Piano. Deuxième Edition. 10 Sgr.

Im Verlage von C. F. KAHNT in Leipzig ist erschienen:

Baumfelder, F., Op. 30. Jugend-Album. 40 kl. Stücke f. Pfte. 2½ Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu

4 Händen. No. 1—4 à 12½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.

Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.

Grützmaier, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Vclle. od. Violine u. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3 22½ Ngr.

Liszt, F., Pastorale. Schnitter-Chor aus dem entfesselten Prometheus f. Pfte. 17½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 25 Ngr.

Pfughaupt, R., Op. 10. Valse-Caprice p. Pfte. 22½ Ngr.

Leipzig, den 20. Juni 1862.

Neue

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Mgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Handlungen und Kunst-Verhandlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

N^o 25.

Sechshundfünfzigster Band.

Crantzweinsche Buch- & Musikh. (M. Bohn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Auhé in Prag.
Schubert & Sog in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Weidmann & Comp. in New York.
F. Schottenbach in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Moradi in Philadelphia.

Inhalt: Illustrierte Musik. I. — Kammer- und Hausmusik: Carl Erdener.
Musikalische Belletristik: A. Zeising. — Aus Wien. IV. — Kleiner Bericht:
Ideen und Thematik. — Correspondenz (Leipzig, Berlin, Frankfurt). — Tages-
geschichte. — Journalchau. — Vermischtes. — Ereignisse und Ereignisse. —
Kritische Auszüge. — Geschäftsberichte des Allgemeinen Deutschen Musik-
vereins. VII.

Illustrierte Musik.

I.

Illustrationen zu fast allen deutschen Dichtern haben wir schon längst erhalten, und erhalten deren täglich mehr. Nenne man es Zeitschrift, Modesache oder Bedürfnis, — genug, die Namen der besten Künstler stehen an der Spitze: ein Kaulbach illustrierte Shakespeare und Goethe; ein Schnorr die Bibel und die Nibelungen; Pecht und Ramberg illustrierten Schiller und Goethe; Richter illustriert die deutschen Volks-
sagen und Märchen u. u. — und die Kleinen folgten den Großen getreulich nach. In Holzschnitt, Stahlstich, Kupferstich, Radirung, Lithographie, Farbendruck und Photographie illustriert ein Jeglicher nach seiner Art, nach Kraft und Vermögen. Und die Verleger machen brillante Geschäfte dabei, sonst würden die Prachtbände ihrer alle Concurrenz verachtenden Dichter- und Künstlerakademie sich nicht so hagelstark folgen.

Indem wir solchergestalt vom ersten Buche Moses bis zum letzten Bande des neuesten Pyrisers nächstens die gesammte Welt-Literatur in Arbeit genommen sehen — haben wir uns schon öfter gefragt: Wann wird denn endlich Einer kommen, der Beethoven, oder Mozart, oder Weber, oder irgend einen anderen unserer großen Componisten illustriert? Wir meinen hier nicht Illustrationen zu Opern — die sind leicht gemacht, und Bilder zu Don Juan, Fidelio, Freischütz u. giebt es sicher schon genug; — sondern Illustrationen zu den Instrumentalwerken, zu Symphonien, Sonaten, Phantasien u. s. f., und allenfalls zu Oratorien und Cantaten. — Warum sollte man diese nicht ebenfugut illustriren können, als epische und lyrische Gedichte?

Im Princip ist dagegen nicht das Geringste einzuwenden. Warum sollte ein Tonstück einen Maler, — wenn er nur anders recht versteht, — nicht ebenfugut zu einem Bilde anregen und begeistern können, wie ein Gedicht? Oder warum sollte ein Tonstück nicht ebenfugut mit Griffel und Pinsel, wie durch die Feder des Dichters illustriert werden können? Der Eindruck eines Kunstwerks auf das empfängliche Gemüth

und die rege Phantasie eines Meisters in einer anderen Kunst wird hoffentlich weder geleugnet, noch verboten werden. Muß also ein Kunstwerk die Macht, die es auf Seelen üben soll — wenn es eben ein rechtes Kunstwerk ist, — auf einen Künstler nicht in weit höherem Grade noch üben können, als auf eine weniger empfängliche und prosaische Natur? Was bei unkünstlerischen Individuen lediglich nur receptiv wirken kann, wird in einer ächten Künstlernatur sich productiv gestalten; die Reaction eines Kunstwerks auf eine Künstlernatur kann unter günstigen Verhältnissen zum neuen Kunstwerk werden. Adalbert Stifter spricht dies einmal eben so schön als treffend in den Worten aus: „Seele kann nur Seele lieben, und Genie nur Genie entzünden!“

So sehen wir denn auch die drei verwandten Künste: Malerei, Dichtkunst und Musik, in steter Wechselwirkung zu einander; und der Reiz, der in ihrem Begegnen, ihrem Umschlingen und Ineinanderversenken liegt, war oft so groß, daß schon genug der „Uebergriffe“ von einer Kunst in die Gebiete der anderen vorgekommen sind, die der sichtenenden Kritik und ordnenden Aesthetik alle Hände voll zu thun gaben, so daß schon oft der Angstschrei erscholl: „Ist denn kein Pessing da?“ —

Nicht allein Professor Fübner in Dresden, sondern schon viele wirkliche und bedeutende Dichter wurden durch Gemälde zu Dichtungen ebenso begeistert, wie umgekehrt Maler durch Dichtungen zu Gemälden. Und — die „ästhetische Berechtigung“ hierzu innerhalb gewisser Grenzen hoffentlich zugestanden — warum sollte der Musik ein gleiches universales Recht nicht eingeräumt werden? — Die Musiker haben es am Entgegenkommen nicht fehlen lassen. Wie unzählige Musikstücke mögen schon, theils bewußt, theils unbewußt, unter dem Eindruck von Dichter- und Bildwerken entstanden sein! Sehen wir auch von allen den Fällen ab, wo die Poesie den Componisten zur unmittelbaren Durchbringung mit Musik einlud, — so bleiben noch immer Fälle genug, wo der Musiker durch reine Instrumentalmusik das wiederum auszudrücken suchte, was er bei einem bestimmten Dichter- oder Bildwerk oft zwar nur allgemein, oft aber auch sehr speciell empfunden. Wir haben in diesem Sinne weit mehr „Programm Musik“, als man gewöhnlich — vielleicht nicht nur Anderen, sondern sogar sich selbst — eingestehen pflegt. Aber glücklicherweise giebt es berühmte Tonkünstler, die keineswegs eine Schwäche,

sondern ihr gutes Recht darin erkannten, offenkundig darzulegen, welchem bestimmten Werke der Malerei oder der Poesie sie die Inspiration zu ihrer Tondichtung verdankten. Die Opposition gegen diese „Programm-musik“ ist thatsächlich schon so sehr antiquirt, daß darüber kein Wort mehr zu verlieren ist.

Nicht minder haben auch Dichter, wenngleich seltener, in gebundener und ungebundener Rede den Eindruck zu reproduciren versucht, den ein Tonstück auf sie machte. Das gab Programme, die, nachträglich entstanden, vom Componisten nicht selten dankbar acceptirt wurden. Freilich hat Niemand, als der Schöpfer selbst, das Recht, sein Kind zu taufen, wie es ihm beliebt; aber Niemand als dieser kann auch entscheiden, ob ein zweiter Geist den seinigen durchdrungen und verstanden habe oder nicht.

In diesem reichen Wechselleben, mit seinen oft gepriesenen, oft verhöhnten mystischen Bezügen stand, wie gesagt, die Malerei bisher noch abseits. Die Ursache läßt sich leicht erklären. Die Dichtkunst steht der Tonkunst näher als die Malerei; beide sind Künste der Zeit, des Nacheinander, und nicht des Raumes oder des Nebeneinander; beide arbeiteten schon seit Entstehung der Kunst (um nicht zu sagen der Welt) miteinander und können sich leicht und sicher folgen und ergänzen. Diese größere Verwandtschaft beider Künste zeigt sich sogar öfter in der Doppelbegabung eines und desselben Kopfes. Dichter-Musiker sind bekanntlich gar nicht selten; ebenso werden auch mehr musikalische Dichter, als musikalisch organisirte Maler gefunden. Niemand wird leugnen wollen, daß zum Eindringen in den Geist eines Instrumentalwerkes stets ein gewisser Grad von musikalischer Begabung erforderlich ist. Mag auch der sinnige Hörer, aller Detailkenntniß fremd, nur die vorwaltende Stimmung des Tonwerkes richtig herausfühlen, so gehört doch schon zu diesem Erfassen der Stimmung ein musikalischer Sinn. Ist dieser nun beim Maler wirklich vorhanden, dann kann die Stimmung in ihm so mächtig wirken, daß sie sich wiederum zum Bilde gestaltet. Wir erhalten sodann durch Musik angeregte „Stimmungsbilder“, wie wir schon „Stimmungslandschaften“ haben.

Ein solcher Fall liegt in neuester Zeit vor. In den letzten Tagen überraschte uns eine Serie von 13 „Phantasiebildern zu Tonstücken“, die im Locale des Leipziger Kunstvereins ausgestellt, unter den Musikern vielleicht mehr noch, als unter den Malern, entsprechendes Aufsehen erregen werden. Der uns bis jetzt unbekannt gewesene Maler heißt Gabriel Max, und ist ein geborener Prager; seine Handzeichnungen sind in vortrefflichen photographischen Nachbildungen von ziemlicher Größe im Verlag von Gustav Jägermayer in Wien zu einem Album vereinigt erschienen.

Gabriel Max weiß sehr gut, was er will und inwiefern seine Kunst dies leisten kann. Er spricht sich darüber in einem Vorwort so prägnant aus, daß wir dasselbe hier wiederholen wollen. Mit der Sentenz von Josef Bayer:

„Was sind Gedanken wohl? Besuche von Dämonen,
„Von Geistern, wie sie über Gräbern wohnen,
„Ein graues und gestaltloses Gewühl,
„Ein wilder Spuk, ein tolles Schattenspiel!“

Das Album eröffnend, fährt er fort:

„Ein Lied, eine Arie, oder ein größeres Tonstück, welches man in der Jugend oft gehört, klingt Einem das ganze Leben hindurch im Ohr und Herzen nach und weckt eine Menge von Erinnerungen an verschiedene Stimmungen. Das Gemüth empfängt die Töne, die Seele giebt ein bildliches Echo dem Gemüth zurück.“

„Mit den Jahren drängen sich diese zuerst unbestimmten Eindrücke immer enger zu den ihnen gehörenden Tönen; es entsteht eine fixe, aus Bildern und Tönen verschmolzene Erinnerung. Einige meiner Erinnerungen und Phantasiebilder dieser Art versuchte ich in den folgenden Entwürfen Anderen mitzutheilen.“

„Einen detaillirten Text finde ich unnöthig, da unter jedem Blatt“ (durch Angabe des betreffenden musikalischen Motivs) „angeführt, wo die nähere Erklärung für den Musiker und Musikliebhaber zu finden ist.“

Wir können dieser Idee nur unsern vollen Beifall zollen und wünschen, daß sie Nachahmung bei recht vielen Kunstgenossen finden möchte. Gehen wir aber an die Beurtheilung der einzelnen Blätter, so dürfte gar Manches dagegen zu erinnern sein.

Jedes Künstlergemüth wird zwar mehr oder weniger anders empfinden und das „bildliche Echo“ verschieden reflectiren. Demgemäß kann eine Mannigfaltigkeit von Eindrücken zur Erscheinung kommen, die, so verschieden sie auch unter sich sein mögen, dennoch eine gleiche Berechtigung für sich beanspruchen dürfen. Wir haben also in diesen reproductiven Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Musik ungefähr (wenn auch durchaus noch nicht streng genommen) etwas Aehnliches vor uns, wie bei jenem Stimmungsverhältniß des Musikers zum Dichter, aus dem wir beurtheilen, ob die Auffassung eines als Lied, Arie u. componirten Gedichtes die richtige sei oder nicht. Ist auch im Ganzen negativ leicht herauszufühlen (und unter Umständen sogar zu beweisen), ob die Auffassung eine absolut falsche sei oder nicht, so ist doch umgekehrt die positive Frage weit schwerer zu erörtern, welche Auffassung die absolut beste und richtigste sei. Ein Lied u. kann Auffassungen sehr verschiedener Art zulassen, je nachdem die eine oder andere Seite desselben in den Vordergrund gehoben wird. Denn wäre dieß nicht der Fall, so könnte es streng genommen für jedes Gedicht nur eine einzige Melodie geben, die wir die absolute nennen müßten. Wir haben aber bekanntlich von verschiedenen Meistern ersten Ranges Compositionen desselben Gedichtes, die unter sich zwar sehr verschieden, aber dennoch von fast gleichem Werthe sind. Hier kann es bei Vergleichen sich also nur um die Frage handeln, ob die Auffassung überhaupt berechtigt sei, und ob der Componist derselben, und somit sich selbst, treu geblieben sei oder nicht.

R. P.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte allein.

Carl G. P. Grädener, Op. 28. Sonate (C moll) in 3 Sätzen für das Pianoforte. Hamburg, Fritz Schubert. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

„Op. 43. Fliegende Blättchen im Kinderston für Clavier zu zwei Händen. 3. und letztes Heft. Hamburg, ebendas. Pr. 25 Ngr.“

Der Name des Componisten ist schon mehrere Male in d. Bl. ehrenvoll erwähnt worden. Grädener gilt eigentlich für einen Schumannianer; nach dem, was ich von seinen Werken kennen gelernt, ist der Schumannianismus desselben doch nur ein sehr bedingter. Und wenn auch der Componist seinen Ausgangspunct von Schumann genommen hat, so hat sich Grädener wenigstens bedeutend von seinem Urbild emancipirt und zu einer sehr achtenswerthen Selbstständigkeit em-

porgearbeitet. — Dies zeigt sich namentlich in der vorliegenden Sonate Op. 28. Ist dies Werk schon darum als ein echt künstlerisches zu bezeichnen, weil es aus einem Gusse entstanden und streng einheitlich gehalten ist, so darf es namentlich wegen seines Gehaltes und tiefen Ernstes auf diesen Ehrentitel Anspruch machen. Die Gedanken sind energievoll und wirkend; ihre Verarbeitung und harmonische Ausgestaltung so kunstvoll ausgeführt, daß auch von dieser Seite, die für ein Kunstwerk bedeutend ins Gewicht fällt, ihm volle Anerkennung zu Theil werden muß. Der Inhalt der Sonate ist heroischer Natur; das Pathos ist vorherrschend. Man muß sie vorzugsweise eine charakteristische nennen. Sie schließt das Lyrische, Sentimentale vollständig aus und hält diesen Charakter auch inne bei dem Mittelsatz Grave assai lento, der in seinem Anfang und Ende mehr der ernsten, sinnenden Träumerei Ausdruck verleiht. Das Finale bewegt sich in kühner, aufstrebender Entschlossenheit und fesselt namentlich durch seine rhythmische, frisch ins Zeug gehende Gliederung. Das Einheitliche in der Verarbeitung der verschiedenen Themen ist wiederum auch in diesem Satz in vortretender Weise bemerkbar. Die Technik der Sonate wurzelt auf modernem Boden. Nur ein geschulter, sattelfester Spieler wird das Ganze befriedigend zur Geltung bringen können.

Obgleich Grädeners Productionstalent kein hervorragendes genannt werden kann, so bemerkt man doch überall das Vorhandensein einer phantasiereichen Natur, die selbst im Kleinen zu fesseln weiß. Davon legen die „fliegenden Blättchen“ Zeugniß ab. Schumann hat diese kleine Gattung von anmuthigen Tonspielen geschaffen und in ihnen viel Poetisches und Anziehendes niedergelegt. Wenn nun auch die „fliegenden Blättchen“ in keiner directen Beziehung zu Schumann stehen, so haben sie doch in ihren Grundzügen Verwandtschaft mit ihnen. Jedes der neun Stücke hat seine besondere Eigenthümlichkeit und die verschiedenen Ueberschriften entsprechen sehr sinnig dem tonlichen Inhalt. Die einzelnen Ueberschriften lauten: Sinnig Spiel, ein Menuett; Zwiesgespräch, ein Canon; Hoffen, kleine Romanze; Unter Blumen, Rondeletto; Bauernhochzeit, ein Marsch; Träumerei; Spieluhrwalzer; Erste Liebe; Eintritt ins Leben, (als ob der Dichter spräche — bei Schumann heißt die letzte der Kinderscenen: „Der Dichter spricht.“). Man darf diese anmuthigen Spiele nicht für bloße Nachahmungen der Schumann'schen halten. Die ganze musikalische Factur ist eine andere und in ihrem Ausdrucke durchaus selbstständig.

Für Pianoforte und Violine.

Carl G. P. Grädenier, Op. 41. Zwei kleine Sonaten leichteren Styls für Pianoforte und Violine. Hamburg, Fris Schubert. Nr. 1. in B., Nr. 2. in D. Beide à 1 $\frac{1}{3}$ Thlr.

Der Componist hat sein Werk sehr bescheiden nur „klein“ genannt, wie es dem rechten Künstler geziemt. Und doch ist mehr Musik darin enthalten, als in manchen mit „groß“ bezeichneten Compositionen. Unwillkürlich denkt man bei dieser Gelegenheit an die zahllosen Nachwerke, auf deren Titeln wunderschöne Namen als Kaufanpreisungen prangen, die sich die musikalischen Notenschreiber von der Mode in ihrem Unsterblichkeitsgefühl aneignen; hängt doch damit diesen erbärmlichen Notensubdeleien wenigstens eine Verlockung zum Kaufen an!

Neben der formellen künstlerischen Ausgestaltung, der wir in beiden Sonaten begegnen, ist es hauptsächlich der Inhalt, der gesunde Musik ausspricht und jeden Empfänglichen an-

muthen wird. Nirgends ist die Prätension wahrzunehmen, mehr zu geben, als die Form und Anlage des Ganzen gestattet. Und doch ist Poesie darin, angemessen der Stufe, die sie einnehmen sollen. Wir finden darin Kraft, Feuer, Anmuth und Lieblichkeit, Humor und Schalkhaftigkeit, und dies Alles in einer dem Zwecke des Ganzen entsprechenden Form und Ausführung. In beiden Sonaten hat der Componist zum Thema des zweiten, langsamen Satzes Volksmelodien benutzt und eben so sinnig wie geschickt zu einem abgerundeten Satz verarbeitet. Einige Eigenwilligkeiten, harmonische Capricen, dürften hier und dort als störend zu bemerken sein, die gerade bei so anspruchslosem Inhalt am wenigsten berechtigt sind.

Emanuel Kitzsch.

Musikalische Kestetrifk.

Adolph Zeising, Die Reise nach dem Lorbeerkränze. Humoristisches Lebensbild. Berlin, Otto Janke. Zwei Theile.

Wir haben hier eine „Kunstnovelle“ vor uns, und zwar eine im besseren Sinne des Wortes, d. h. der Verfasser begnügte sich nicht — wie dies besonders durch Elise Polko Mode geworden — das Leben und die Persönlichkeit eines gefeierten Künstlers bloß als wirksame Staffage für seine Erzählung zu benutzen, sondern er war bemüht, derselben eine höhere Bedeutung zu verleihen, indem er seinen Helden zu den sich in unseren Tagen, wenn auch mit zweifellosem Ausgange bekämpfenden Kunstprincipien, in Beziehung brachte. Den Intentionen des Autors muß man daher Anerkennung zollen, — die Ausführung freilich ist hinter denselben weit zurückgeblieben.

Was zunächst die Erzählung an und für sich betrifft, so zeugt sie eben so von Phantasiearmuth, als von geringem technischen Geschick. Weder der Stoff, noch die überaus breiten Detailschilderungen vermögen uns in höherem Grade zu fesseln; die Charaktere sind mehr Caricaturen, als aus dem Leben gegriffene Figuren, und die Situationen oft dermaßen auf die Spitze getrieben, daß sie wegen ihrer Unnatur widerlich berühren. Wie aber Zeising das Lebensbild seines musikalischen Helden ein „humoristisches“ nennen konnte, ist uns unbegreiflich. Einige komische Scenen und der zuweilen jeapaulisirende Ton rechtfertigen eine solche Bezeichnung noch nicht. Anstatt daß der Held sich unsere Achtung und Theilnahme verschaffen sollte, macht ihn der Verfasser von allem Anfang an zu einer lächerlichen Person; und der Grund, daß wir ihn bei seinem Mißgeschick nicht einmal bemitleiden können, liegt allein in der inneren Unwahrheit dieses Charakters. Nachdem Hilarius Jeremias Schweiger schon im achten Jahre als Clavierspieler Triumphe gefeiert, gelangt das vierzehnjährige Wunderkind durch die strenge Kritik des Cantors Sebastian Bächlein plötzlich zur Erkenntniß der Einseitigkeit des bloßen Virtuositenthums und der wahren Aufgabe des Künstlers. Eine solche Wandelung ist im späteren Jünglings- oder Mannesalter wol psychologisch denkbar, aber sicher nicht bei einem Knaben.

Eben so entstellt tritt das äußere Bild des Helden vor uns, indem sich der selbstbewusste Knabe in einen „ängstlichen, von Echeu vor der Welt und Mißtrauen gegen sich selbst gepeinigten Jüngling“ verkehrt hat. Es ist gewiß ein dankbarer Vorwurf für den Seelenmaler, die eben ange deutete geistige Wiedergeburt psychologisch zu entwickeln; aber wenn er die-

selbe mit dem rechten sittlichen Ernste betrachtet, wird es ihm unmöglich sein, daraus eine Caricatur zu machen. Diese oberflächliche, um nicht zu sagen frivole Kunstanschauung erklärt sich indessen zur Genüge dadurch, daß der Autor dem modernen Kunstleben fern gestanden zu haben und demselben allein als harmloser Zuschauer gefolgt zu sein scheint. Seine Auffassung der Verhältnisse ist keine objective, sondern eine durchaus dilettantenhafte; er kennt weder die eine, noch die andere Partei, und so war er nicht im Stande, auch nur einen lebenswahren Charakter zu schaffen. Einige abgelaufte Phrasen genügten ihm, um auf ihnen ein Bild des neuesten musikalischen Lebens aufzubauen.

Die Zeiten, wo eine Künstlererscheinung, ähnlich der des Jeremia Schweiger, möglich, aber eben auch nur möglich war, sind Gott sei Dank! vorüber; und wie der Held, so schweben auch die übrigen Personen und Verhältnisse in der Luft: sie entbehren des gesunden Realismus. Daß Zeising außerdem vielfach Gelegenheit zu ironischen Randglossen bietet, kann bei seinem geringen Verständnisse der musikalischen Situation und der Musik kaum verwundern; doch halten wir ein weiteres Eingehen auf den Inhalt des Buches für unnötig.

M. Str.

Aus Wien.

IV.

Die „Stille Woche“ hatte uns, neben der riesigen „Passionsmusik“, noch zwei Oratorienaufführungen gebracht. Wer je einen Begriff von der armseligen, zusammengestoppelten Art und Weise unserer allösterlich und allweihnachtszeitlich im Hofburgtheater veranstalteten Aufführungen der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ gewonnen, der wird mit nicht verübeln, wenn ich über das Ergebnis des Palmsonntags 1862 nichts Weiteres bemerke, als daß die Solopartien der „Schöpfung“ längst anerkannten, theils genügenden, theils vorzüglichen Kräften anvertraut gewesen. In erstere Reihe gehört die Sopranfängerin Fr. Hoffmann, in die zweite sind die H. Ander und Mayerhofer zu stellen.

Ein Anderes ist es um die Aufführung der „sieben Worte“ in einer hiesigen Vorstadtkirche. Hier forderte schon das Locale (ein in wahrhaft prachtvollem, architektonischem Style vor kurzem erst aufgebautes, der akustischen Wirkung äußerst günstiges Gotteshaus) zu eingehenderer Betrachtung auf, da seit einer kaum berechenbaren Jahresreihe ein Oratorium zum ersten Male wieder von geweihter Stelle aus dargeboten worden. Es bezeichnet diese Thatsache einen wichtigen culturhistorischen Fortschritt gegenüber früher herrschend gewesener Engherzigkeit in religiös-kirchlichen Dingen. Auch war die Leitung zum ersten Male in den Händen eines für das Emporkommen unserer vom Grunde aus verrotteten Zustände der Kirchenmusik vielfach verdienten Mannes, des hiesigen Chorregenten Kumeneder. Dieser thätige Musiker hatte mit Hilfe eines größtentheils aus eigener Kraft herangebildeten Knaben- und Frauenchors, und eines aus den erlesensten Kreisen unserer Professionisten wie Dilettanten erlesenen Männerchors und Orchesters, endlich mit Hilfe eben so befähigter als geschickter Solosänger, gleich Fr. Peschka-Leuthner, den H. Ander und Mayerhofer, eine Aufführung der „sieben Worte“ ermöglicht, wie selbe in so gut abgestuftem, technisch wie geistig wirksamem Sinne wol nicht so bald wieder dargeboten werden dürfte. Angesichts der verhältnißmäßig sehr sel-

ten gehörten „sieben Worte“ Vater Haydn's gilt denn doch auch der Spruch: „von Zeit zu Zeit hör' ich den Alten gern.“ Wäre diese Aufführung jener der Bach'schen „Passionsmusik“ vorangegangen, sie würde ohne Frage nachhaltiger gewirkt haben.

An großen Orchester-Concerten gab es seither drei: das Concert der Zöglinge des hiesigen Conservatoriums, jenes des Heißler'schen, und schließlich das des unter Langwarra stehenden Orchestervereins „Euterpe“. Das „Zöglingconcert“ nimmt, seit es der Leitung Hellmesberger's anvertraut, einen hervorragenden Rang ein. Diese jungen Leute spielen mit einer technischen Abrundung und mit einer declamatorischen Kraft und Weihe, die selbst mit so mancher wolbestallten Capelle keinen Wettkampf zu scheuen haben dürfte. Dazu kommen noch andere hochwillkommene, musikalischen Söldlingen schon von Hause aus abgängige, oder im Drange des äußeren Berufes nach und nach verlustig gegangene Eigenschaften, wie Liebe zu ihrem Stoffe und empfängliche Hingabe an die ihrem Fleiße und Ehrgeize überantworteten Aufgaben. Diese Eigenschaften treten denn in einer frischen, jugendfeuerkräftigen, ja selbst oft weisevollen Betonung des Gegebenen zu Tage. So war es eine wirkliche Freude, dieses Schülerorchester Gluck's „Iphigenia-Ouverture“ mit dem R. Wagner'schen Schlusse, den Orchestertheil eines S. Bach'schen Concertes für zwei Flügel, endlich Beethoven's achte Symphonie aus dem Vollen frei herausgestalten zu hören. — Auch die beiden Pianistinnen machten der gewissenhaften Schule des Prof. Dachs volle Ehre. Correctheit der Technik, Markfülle und Dehnbarkeit des Anschlages standen hier mit durchgängiger Betonungswahrheit auf gleich anerkennenswerther Stufe. Ebenso stellte die Gesangscasse der jüngst an das Wiener Conservatorium berufenen Lehrerin, Fr. Andriessen, im entsprechenden Vortrage gutdeutscher Lieder und Duetten von Schubert und Mendelssohn ihr stimmlich ergiebiges, aber auch declamatorisch zu beachtenswerthem Bildungsgrade gediehenes Contingent. Und hier galt es — Schmach jener heillosen, stimm- und gesangsartverderbenden Wirthschaft der früheren Lehrerin an dieser Anstalt, Fr. Marchesi — gerade am gründlichsten aufzuräumen. Daß dies binnen kurzer Frist gelungen, verspricht Gedeihliches für die Zukunft der von Fr. Andriessen eingeschlagenen Gesangsmethode.

Der Heißler'sche Orchesterverein, über dessen Leistungstragweite ich Ihnen schon früher berichtet, gab in seinem diesjährigen Schlußconcerte Proben eines rüstigen Vortrittsstrebens. Denn, wenngleich Werke wie Mozart's Oboe-Symphonie (Nr. 7) und Beethoven's Ouverture zu „Fidelio“ (Ebur) sich gleichsam von selbst spielen, so zeugt es immerhin von klugem Selbsterkennen, wenn eine noch junge, daher wenig eingespielte Genossenschaft von Nichtfachleuten an solchen in Jedermanns Ohr und Herz eingesungenen Werken ihr Können zu erproben bemüht ist. Bedeutungsvoller und dem Vereine eine segensreiche Zukunft verbürgend ist allerdings die bei dieser Gelegenheit klar gewordene Thatsache, daß auch die Wiedergabe selten gehörter und schwieriger auszuführender Werke ein eben so günstiges Resultat zutage gebracht hat. Dahin gehören: Spohr's Ouverture zum „Berggeist“ und Mendelssohn's Clavierconcert in D moll. Letzteres Tonwerk ist seit seinem Bestehen kaum zwei Mal hier öffentlich gespielt worden, und zwar jedes Mal von ihres Sieges schon im Vorhinein vollgewissen Virtuosen und Capellen. Dr. Prof. Dachs hat sich dies Mal seines Stoffes mit wahr-

haft ausgezeichnete Meisterschaft zu entledigen gewußt. Es war dies seit Langem seine trefflichste Leistung. Inmitten sang Hr. Mayerhofer J. Haydn's musikalische Illustration des Schiller'schen Gedichtes: „Die Theilung der Erde“. Sein Gesang war, wie immer, vortrefflich. Mag mir aber Papa Haydn den harten, aber wahren Ausspruch verzeihen, daß er Geistesloses, Langweiligeres, Unlogischeres, gleich diesem Mittelbrot von Cantate und einfachstem Strophenlied-gefange, nicht hätte schreiben können. Solches Zeug verdient — zur Ehrenrettung des in manchen Punkten wirklich Großen, ja noch nicht Erreichten — ohne Scheu in den Maculaturen-Kette geworfen zu werden.

Das Schlußconcert des Musikvereins „Euterpe“ brachte zwei in ihrer Art fesselnde Novitäten. Während Ehler's „Hais-Duverture“ (trotz ihres offenbar epigonenhaften, weil mendelssohn-schumannisirenden Themenanstrichs) durch seine, duftige, instrumentale Klangfarbenmischung durchaus anregend wirkt, weiß W. F. Beethoven's Emoll-Symphonie (ungeachtet nicht minder auffälligen Mangels an eigentümlichem, da bald an Beethoven, bald wieder an Mendelssohn-Schumann'sches mahnendem Gedankenleben) dennoch durch einen gewissen freien, frischen Fluß der harmonisch-rhythmischen Durchführung, wie durch eine liebenswürdige Natürlichkeit des in diesem Werke angeschlagenen und beibehaltenen Stimmungstones für sich einzunehmen. Außerdem gab es in diesem Euterpe-Abende noch Mozart's Clavierconcert in Es dur mit seinem alle Zeit überdauernden Anfangs- und Mittelsatz. Endlich wurde die als Concertnummer entschieden abfällig wirkende Dur-Arie der Gräfin aus „Figaros Hochzeit“ frebenzt. Die von Hrn. Langwarra gut geleiteten Orchesterleistungen gaben Zeugniß von sorgfältigen Vorübungen. Die Clavierspielerin, aus der Schule unseres vielfach bewährten Pädagogen, Hrn. Skjwa, gab Zeugniß guter Anlagen, richtigen, hie und da sogar feinen Gefühls, und gewissenhafter Studien nach technischer und geistiger Seite hin. Die Sängerin trug mit deutlicher Aussprache, ziemlich richtigem, musikalischem Verständniß, doch mit einem vom Hause aus weder sympathischen, noch schulmäßig gebildeten Organe, ihren Part vor. —

Das Geschlecht der Virtuosenconcerte engsten Sinnes, wenngleich beträchtlich verringert, macht bei uns noch lange nicht kleine, aussterben und in einem Höheren aufgehen zu wollen. Innerhalb dieser Grenzen ist es aber demungeachtet ohne alle Frage gegen früher viel besser geworden. Selbst auf diesem Gebiete hat sogenannte gute Musik das erste und letzte, wehläufige Consprache dagegen nur das nebensächliche Wort errungen. Dies war denn auch der Grundzug aller unmittelbar hinter uns liegenden Virtuosenconcerte des Musikjahres 1861—62. Von den letzten Ausläufern dieser Art nenne ich Ihnen, als gewissermaßen hervorragend, nur das Concert des jungen Violinspielers Dragomir Francowje, jenes der aus Prof. Birkhert's Schule hervorgegangenen Pianistin Frä. Josefina Sandoz, endlich das Concert eines in seiner Art vollendeten Meisters, des hier seßhaften Clavierlehrers und eben so berufenen wie ausgewählten Virtuosen, Hrn. Julius Eppstein. — Eben von einer Schülerin des Prof. Birkhert sprechend, sei noch des zweiten von diesem gewandten Lehrer veranstalteten Prüfungsconcertes seiner Musikschule erwähnt. Auch hier gab es, neben Gefälligem, viel des musterbildig Schönen. So u. A. Claviermusik von Scarlatti, Händel, Seb. Bach, Clementi bis auf die — freilich mit Moscheles und Mendelssohn rasch genug

abschließende — Neuzeit, unter deren Vertretern — mit Ausschluß Chopin's, Schumann's und vieler Anderen — dies Mal nur Stephan Heller die Ehre gegeben wurde. Hier, wie in dem schon früher besprochenen ersten Prüfungsconcerte Birkhert's, lag der Schwerpunkt in dem eben so kräftigen, präcisen, als geschmackvollen Zusammenspielen der Eleven. — Hrn. Eppstein's Wirken als Clavierlehrer und Darsteller, in welcher Doppelseigenschaft er auch in diesem Jahre wieder mit einem selbstveranstalteten Concerte vor die Oeffentlichkeit getreten, findet das treffendste Kennzeichen in den Worten: Geschmack nach seiner geistig durchbildeten Seite. Als Solist hätte der geschätzte Künstler nicht leicht seiner Richtung Angemessenere wählen können, als das Adur-Largo aus Beethoven's Dur-Concert (Op. 15), und das an seinem Colorite überreiche Seb. Bach'sche Dur-Concert für Clavier, Geige und Flöte mit begleitendem Streichquintett. Auch als Lehrer hat sich Hr. Eppstein neuerdings in vortheilhaftem Lichte gezeigt. Eine seiner letzten Schülerinnen, mit der er Mozart's Sonate für zwei Claviere zum Besten gab, bekundet in schon ziemlich weit gediehenem Vollendungsgrade die schätzenswerthen Spiel- und Vortragseigenthümlichkeiten ihres Lehrers. Ueber ein bei demselben Anlasse dargebotenes Manuscriptconcert für Clavier und Orchester von der Arbeit eines Clavierspielen des Hrn. Eppstein, Ignaz Brüll, ein Werk, das uns der Concertgeber selbst vorgeführt, läßt sich nur bemerken, daß es, als Arbeit eines etwa zwölf- bis vierzehnjährigen Knaben, allzureif, oder — besser gesagt — viel zu allflüchtig ausnimmt.

Schließlich sei noch in gedrängter Kürze der im Laufe dieses Concertjahres stattgehabten drei Novitäten-Abende im Salon Haslinger erwähnt. Daß dieses von den besten Kräften unserer Residenz gehaltene Unternehmen schon längst von seinem rühmenswerthen Grundgedanken abgegangen sei, thatkräftigen Chorus für die Kammer- und Hausmusik der neu-deutschen Schule zu machen, sei bedauernd, aber zu erneuertem Weiterstreben aufmunternd bemerkt. Die diesjährigen Programme waren Sammelstücken von gehaltlich sehr Verschiedenartigem. Als hervorragende Momente dieser bezüglich der Aufführungsfrage unantastbaren Musikabende wäre, außer einem ergößlichen und in meisterhafter Kanonik durchgeführten Terzette aus Peter Cornelius' Oper „der Barbier von Bagdad“, nur sehr Weniges als nennenswerth hervorzuheben. Dahin gehören, als Tonsätze heimischer Talente, zwei vom besten Juge der Gegenwart getragene Streichquartette von H. Bibl junior und M. Käßmaier, außerdem manches bedeutame kleinere oder größere Werk von Spohr, Schumann und Löwe. Alles Uebrige war entweder gut dargestellte Hausmusik untergeordneten Ranges, oder rein persönlichen Zwecken geweihtes Klangzeug. In letztgenannter Reihe zählt fast das ganze Programm der letzten diesjährigen Novitäten-Soirée. Es war diese ein in vielfacher Beziehung allerdings sehr verdientes Guldigungsfest für den Begründer und seit fünf und zwanzig Jahren beharrlich zuwerfgehenden Veranstalter der gedachten Musikabende, Hrn. Carl Haslinger. Von solchem Privatstimm absehend, wünsche ich dem an und für sich lobenswerthen Unternehmen nur die Rückkehr zu jenem Aufschwunge, den es in früheren Jahren genommen.

Ueberhaupt wolle an sämtliche Concertunternehmungen unserer Hauptstadt der Mahnruf ergehen, sich keinem wie immer gearteten Fortschritte künstlerischen Lebens zu verschließen. Es ist vielmehr die dringendste Aufgabe und Pflicht aller Mu-

finsternisse, den Cultus alles wahrhaft Tonschönen, ohne Bedacht auf die Entstehungszeit der berufenen Werke, oder auf Voreingenommenheit der Musiker und der Hörerschaft, gegenüber gewissen Richtungen, — rein aus der Sache der Kunst heraus und zu Gunsten ihrer Weiterentwicklung zu üben. Es

ist dies wohl die gewichtvollste Moral, welche sich folgern läßt aus einer langen, eben erst durchlebten, daher zu aller Art des Nachdenkens und Rückblickes auffordernden Musikepoche.

S.

Kleine Zeitung.

Ideen und Themata.

Unsere Musikschulen, wurde wiederholt in d. Bl. bemerkt, stehen in mancher Beziehung noch im Anfangsstadium ihrer Entwicklung. Nur erst die eine Seite der Aufgabe ist von ihnen erfasst: die rein praktische; eine andere dagegen fehlt mehr oder weniger ganz in der Vertretung: die wissenschaftliche. Wenn hierauf erwidert wird, unsere jungen Musiker hätten auf die praktische und theoretische Ausbildung in der Kunst zu viel Zeit und Energie zu verwenden, als daß sie den Vorträgen über Aesthetik, Geschichte u. s. w. mehr als eine oberflächliche Theilnahme zuwenden könnten, so ist das Nichts als leeres Geschwätz. Es kommt, wie schon früher von uns dargelegt wurde, lediglich auf eine bessere Anordnung des Studienganges, auf eine praktische Zeiteinteilung und Beseitigung von in gewissen Fällen ganz zwecklosen technischen Uebungen an, um den erforderlichen Raum zu gewinnen. Heute ist es jedoch nicht dieser Umstand, der abermals zur Sprache gebracht werden soll. Gegenwärtig sei einer noch gar nicht erörterten Aufgabe gedacht. Diese besteht in Folgendem:

Man bekümmert sich allerdings um die musikalische Ausbildung des Kunstjägers, aber man stößt ihn dann hinaus in das Leben, unbeforgt darum, ob er auch die Fähigkeit besitzt, von dem, was er erlernt hat, die rechte Anwendung zu machen, ob er ausreichend für das Leben orientirt ist. Das ging wol vor 50 und mehr Jahren an, in Zeiten, die mit der Gegenwart verglichen, noch einen sehr patriarchalischen Charakter trugen. Damals, bei einer noch viel einheitvolleren künstlerischen Thätigkeit, bei dem Uebergewicht dessen, was allgemein anerkannt war, konnte es Einer machen, wie der Andere, konnte namentlich ein Einblick auf Muster genügen. Wollte der Kunstjäger gegenwärtig einer solchen Richtschnur folgen, so würde er sehr bald völlig rathlos dastehen, im Hinblick auf das durchaus Abweichende, ja Widersprechende in den Kunstmaximen der verschiedenen Meister. Jetzt, bei der Complicirtheit der Verhältnisse, bei der allgemeinen Verworrenheit und Zersplitterung, ist klares Erkennen, klares Bewußtsein nothwendig, wenn die spätere Thätigkeit mehr sein soll, als ein handwerksmäßiges Abarbeiten. Es ist nicht genug, daß der Musiker seine Musik lernt. Er muß wissen, wie er sich dem Leben gegenüber zu stellen hat, welches die Principien sind, die zur Richtschnur seines Handelns dienen sollen, in welcher Weise er seine künstlerische Wirksamkeit zu gestalten hat. Der Musikdirector, der Virtuos z. B. müssen orientirt sein über ihre Stellung zum Publicum. Jetzt ist das Verhältniß meistens ein sehr schwankendes. Entweder der Musikdirector ist der ergebene Diener des Publicums, oder er versucht dasselbe zu tyrannisiren und verfällt dann in denselben Fehler, den man gewöhnlich dem Publicum vorwirft, den einer unberechtigten Anmaßung. Der Virtuos soll zur Einsicht darüber gelangen, wie er sein in der Natur der Sache begründetes Streben nach Beifall mit einer edleren Richtung, mit Vorführung von Werken verbinden kann, die werthvoll, doch aber wenig Effect machen, sei es in Folge ihres Alters, oder des Umstandes, daß das virtuose Element bei ihnen überhaupt in den Hintergrund tritt. Wie vielfach Conflictte entstehen zwischen dem Musikdirector und den Verwaltungscomités der Concertinstitute, ist bekannt. Es existirt noch gar keine klare Einsicht in das gegenseitige Verhältniß beider Factoren. Und doch ist nicht mehr von der Stelle zu kommen, wenn man das Alles gegenwärtig bloß dem Zufall überlassen will. Hier muß vor allen Dingen Belehrung eintreten, um die gegenseitigen Functionen abzugrenzen, um dem Künstler klar zu machen, was er mit Recht fordern kann, und in welchen Fällen er seine Befugnisse überschreiten würde. In derselben Weise müssen auch die Grundsätze über die Bildung von Concertprogrammen ausführlich entwickelt werden. Die große Aufgabe der nächsten Folgezeit besteht hierin, besteht in der Organisation der Kunstangelegenheiten und in der Erlangung viel selbstbewußterer Einsicht

von Seiten der Künstler. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen kann jedoch dafür nur allein durch die Presse gewirkt werden, und wir halten es darum auch für zeitgemäß, weiterhin öfter und ausführlicher auf diese Gegenstände zurückzukommen.

Fr. Br.

Correspondenz.

Leipzig. — Orgel-Concert von G. A. Thomas. — Am Sonntag den 15. Juni Nachmittag veranstaltete Herr G. A. Thomas, unter Mitwirkung von Fräulein Jenny Busl und Herrn Adolph Wünsch, in der Neu-Kirche ein Orgel-Concert, über dessen Resultate wir uns recht anerkennend aussprechen können. Wir hatten hier nicht allgemein bekannte Namen und schon längst berühmte Künstler vor uns, sondern drei junge Leute, die, wenn sie auch nicht zum ersten Male die Feuerprobe der Oeffentlichkeit bestanden, doch nur selten erst in derselben sich zeigen konnten, und mit jungem, frischem Muthe einer künstlerischen Zukunft entgegen gehen. Hiernach sind ihre Leistungen zu beurtheilen, die, wenn sie auch nicht immer den Stempel der Vollendung, doch allerwärts die Weihe des Talentes zeigten.

Das Programm war musterhaft. Der Concertgeber spielte: Passacaglia und D-moll-Fuge von Seb. Bach, Dur-Sonate von Mendelssohn und B-A-C-Fuge (Nr. 6.) von Schumann; Frä. Busl sang „Ave Maria“ von Cherubini und die bekannte „Kirchen-Arie“, für deren Componisten allgemein Alessandro Stradella angegeben wird, woran wir jedoch speciell zu zweifeln uns erlauben; endlich spielte Herr A. Wünsch die Bach'sche „Ciaccone“ für Violine Solo.

Der Concertgeber bewährte sich als talentvoller, intelligenter Musiker und sehr thätiger Orgelspieler. Er hatte sich bedeutende und schwierige Aufgaben gewählt, bewältigte aber dieselben mit großer Gewandtheit und bestem Erfolg. Daß er für einen vollendeten Orgelspieler noch nicht ruhig, wir möchten sagen objectiv genug ist, wird er wohl selbst fühlen. Das junge Blut pulst noch zu rasch und unruhig, die Finger gehen mit ihm zuweilen durch und verleiten ihn, theils zu schnelle Tempi zu nehmen, theils das selbst gewählte Tempo nicht fest zu halten. Wir sind entschiedene Vertreter der elastischen Tempi und eifrige Anhänger des Rubato-Spiels, aber die Orgel ist gerade das Instrument, bei welchem diese subjective Freiheit am vorsichtigsten gelübt werden muß; und speciell für Bach paßt sie durchaus nicht. Die imponirenden Bässe der prachtvollen „Passacaglia“ müssen so eisernt ruhig und unerschütterlich fest hindurch schreiten, wie Schicksalsgötter durch die Menschengeschichte; da giebt es kein Zaudern und kein Zittern. Die D-moll-Fuge spielte zwar Herr Thomas weit ruhiger und klarer, doch möge der junge Orgelvirtuos stets dessen eingedenk sein, daß auch das geringste Zuviel oder Zuwenig bei seinem gewählten Instrumente — dem schönsten und mächtigsten, aber auch dem eigensinnigsten das wir kennen, — sich sofort durch Versagen der berechneten Effecte rächt. Daß die schöne, phantastische Schumann'sche Fuge, und weit mehr noch die Mendelssohn'sche (beiläufig bemerkt, ziemlich unbedeutende) Sonate relativ leichte Aufgaben, den Bach'schen Werken gegenüber sind, zeigte sich in der tabellofen Ausführung. Daß die Registrierung mitunter nicht günstig war, können wir dem Concertgeber nicht zur Last legen. Die gespielte Orgel ist leider ein sehr mittelmäßiges Instrument, das wenig Abwechslung und feine Nuancirung zuläßt, bei starker Instrumentirung einen grellen, bei schwacher einen dumpfen Ton hat, und in der Ansprache nicht ganz präzis scheint.

Die „Ciaccone“ von Bach trug Herr A. Wünsch mit großer Sauberkeit und Präcision vor. Technik und Auffassung machten der Leipziger Violinschule alle Ehre. Zum besonderen Verdienst rechnen wir dem jungen Künstler an, daß er die „Ciaccone“ so, wie sie ge-

schrieben, d. h. ohne das dem Ausführnden zwar einen erleichternden Anhalt gewährend, die musikalische Wirkung aber nur störende Accompaniment vortrag. — Frä. Busl ist allerdings keine spezifische Kirchensängerin; der Schwerpunkt ihrer Leistungen liegt mehr im colorirten Gesang, wozu das leicht Ansprechende ihres hohen Soprans sich vorzüglich eignet. Ihr Triller ist schon sehr ausgebildet, ihre Doppelschläge und Vorschläge sind tadellos. Doch hat sie auch im getragenen Gesang erfreuliche Fortschritte gemacht, und namentlich die Kirchen-Arie des Pseudo-Stradella sehr gut und empfindungsvoll gesungen. Ihre Stimme hat, wenn sie auch keine große genannt werden kann, für uns etwas sehr Sympathisches im Timbre; das Elegische ihres Vortrags eignete sich vorzüglich zu den gewählten elegischen Stücken.

Indem wir uns somit durchaus anerkennend über dieses Concert aussprechen können, schließen wir mit dem Wunsche, daß Herrn Thomas für seine zu hoffenden ferneren Orgelconcerte ein besseres Instrument und glücklicheres Local zu Gebote stehen möchte. Die Neukirche ist für das volle Werk zu klein; man sitzt, selbst in den Winkeln des Schiffes, noch so nahe, daß man den Mechanismus des Registrirens, Balgsetzens u. als unwillkommene Störungen hören muß; trotz dieser Kleinheit der Kirche ist ein zwar schwaches, aber den Effect dennoch beeinträchtigendes Echo vorhanden. — Wir heben diese Mängel, für die der Concertgeber natürlich in keiner Weise verantwortlich gemacht werden kann, absichtlich hervor, um nach Kräften darauf hinzuwirken, daß man im Herleihen der Orgeln und Kirchen sich gegen die Concertgeber möglichst liberal zeigen möchte! Wie wir hören, ist die Pauliner-Kirche jetzt allen Concertaufführungen verschlossen; die Thomas-Kirche eignet sich wegen des zu hohen Orgelchores leider weniger für Orgelconcerte. Das große Werk der Nicolai-Kirche wird aber nun bald vollendet sein und, wie wir hören, spätestens zum Herbst eingeweiht werden können. Hoffen wir, daß dieses Meistersstück von Labegast dann auch allen Orgelvirtuosen leicht zugänglich gemacht und hierdurch diese kirchliche Zierde Leipzigs auch zu einer musikalischen Zierde unserer musikalischen Stadt erhoben werde. R. P.

Berlin. Salvy's große Sactige Oper „die Jüdin“ kam am 30. Mai bei 24° Wärme und vollständig ausverkauftem Hause im Königl. Opernhause unter Capellmeister Dorn's Leitung zu wohlgegelungener Aufführung. Hr. Ferenczy gab den „Eleazar“, Fräulein Lucca die „Recha“, Hr. Fricke den „Cardinal“ u. s. w. Salvy, der mit Kunstmächtigkeit das Instrumentale beherrscht, hat in der „Jüdin“ den allseitig fertigen Tonmeister bewährt. All das Galvanisch-Aufjuckende, Groteske der französisch-tragisch-romantischen Schule, das allein diesen Objecten Leben, Thätigkeit und Glanz verleiht, ist effectvoll angewendet. Frä. Lucca war trotz ihrer Indisposition eine treffliche „Jüdin“. Der Bühnenneuling, Hr. Ferenczy, überraschte durch seine Sicherheit und Haltung. Allerdings trug die Durchführung seiner Rolle noch viel Abstractes und Trockenes, weniger individuell Charakteristisches; aber sein Fleiß, in solchen Proportionen fortwirkend, sichert ihm eine schöne Künstlerzukunft. Hr. Fricke war durch Spiel, Gesang und Figur der würdigste Vertreter seiner schwierigen Rolle. Die genannten Künstler wurden nach dem zweiten Acte und am Schlusse der Oper gerufen und mit Beifall und Blumen (letzte Spenden für Frä. Lucca) überschüttet. Bemerken wollen wir wenigstens, daß Herr Krüger den Fürst „Leopold“ und Frä. Pollack die Prinzessin „Eudoxia“ sang. Die Ausstattung der Oper ist äußerst pompösa. — In keinem Jahre haben mehr und besuchtere Gartenconcerte stattgefunden, als in diesem. Neben die Wieprecht'schen Monstre- und Wohlthäter-Concerte noch immer mit ihren meist unveränderten Programmen die frühere Zugkraft aus, so erfreuen sich die Militär- und Harmonieconcerte der Musikmeister Caro, Seichow, Dannenfelzer, Wasilewsky u. in den resp. Localen eines mehr oder weniger starken Besuches. Nur wolle der Letztere bei seinen Concertanzeigen, — da das Publicum durch die vielfachen Zeitungsreclamen mehr wie hinreichend davon unterrichtet ist, daß das Garde-Schützenbataillon jetzt meist rundlich gewundene, bülgehornartige Instrumente hat, — die Probe weglassen: „mit der vom Könige besohlenen neuen Instrumentierung“, die als Variante auch mit der Phrase: „mit den vom Könige geschenkten Instrumenten“ wechselt. Bekanntlich hatte sich aber die Musik des Garde-Schützenbataillons auch früher unter Koppasch's, Oriamänder's und Reumann's Leitung, ohne die rundlich geformten, bülgehornartigen Instrumente einer lobenswerthen Präcision und einer allgemeinen Anerkennung zu erfreuen. Will Jemand die „Schützen“ blasen hören, so geht er sachgemäß der Musik und nicht der Instrumente wegen nach diesen Concerten. — Die Symphonie-Gartenconcerte des Musikdirector E. Liebig im „Odeum“ und „Sommer's Garten“ bleiben nach wie vor der Sammelplatz unsers intelligenten Musikpublicums.

Frankfurt a. M. Dem Concertmeister Ludwig Strauß, der seit drei Jahren in Frankfurt a. M. künstlerisch thätig ist, wurde von der Theaterdirection gekündigt. Ueber die Ursachen dieser Kündigung, welche die hiesigen Kunstfreunde betrübt, aber nicht überrascht hat, mögen wir nicht sprechen; doch hören wir mit Vergnügen, daß Herr Strauß, was wohl nicht erwartet wurde, trotzdem hier bleiben und im nächsten Winter wieder Quartettabende veranstalten wird. — Am Ostersonntag wurde im Theater ein großes Concert gegeben, dessen Programm anziehend genug war: Die 9. Symphonie von Beethoven, eine Ouvertüre zu „Koreley“ von Ignaz Lachner, das Schluß-Septett des 2. Finales aus „Don Juan“ und das Auftreten des Concertmeister David aus Leipzig. Trotzdem war der Genuß kein reiner und ungetrübter. Die 9. Symphonie ließ in ihrer Ausführung viel zu wünschen übrig; die Ouvertüre von Ignaz Lachner ist ein erfindungsarmes Musikstück, welches sehr an Reissiger, Marschner u. A. erinnert. David's Erfolg war ein bedeutender.

Die letzten Concert der Saison waren die noch rückständigen Abonnementconcerte des Rühl'schen Vereins und des Cäcilienvereins. Zu constatiren ist, daß das gegenseitige Wettstreben erfreuliche Resultate zu Tage brachte. Wir hörten in dieser Saison zwei Werke von Haydn (Schöpfung, Jahreszeiten), zwei von Händel (Messias, Judas Maccabäus), zwei von Mendelssohn (Paulus und Elias), die Matthäuspassion von Bach (welche in Ihrem Verzeichniß der diesjährigen Passionsaufführungen noch fehlt) und mehrere kleinere Werke von Bach („Ich hatte viel Bekümmerniß“), Mozart (Misericordias Domini), Händel (100. Psalm), Potti (Crucifixus) und Mendelssohn („Berleih uns Frieden“). — Der Zufall wollte, daß in dieser Saison gerade die Hauptwerke einiger weniger Meister einstudirt wurden, während viele andere Componisten ganz übergangen wurden. Sollte sich dieser Zufall in Zukunft nicht dadurch vermeiden lassen, daß eine Verständigung über das Programm zwischen beiden Vereinen stattfindet? Es würde dann eine gewiß wünschenswerthe größere Mannigfaltigkeit erzielt werden. — Die musikalischen Kräfte, welche Frankfurt in seinen Mauern birgt, sind sehr bedeutend, aber sie können nicht zur rechten Entfaltung kommen, weil die Einigkeit fehlt (nicht in Frankfurt allein!) und stets von einer Seite Zank und Haß, von einer anderen Mißgunst und Neid erregt, von einer dritten Hindernisse bereitet und Intriguen angezettelt werden. Möchte sich um alle Theilhaber das schöne Band einer dauernden Einigkeit zum Besten der Kunst schlingen. Dann würden noch ganz andere Erfolge erzielt werden, als diejenigen, deren wir uns bis jetzt rühmen können.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die junge Sängerin Fräulein Lina Meyer von Regensburg (über deren Leistungen unser Regensburger Correspondent in Nr. 5. und 18. dieses Bandes sehr Anerkennendes berichtete) befindet sich jetzt für längere Zeit in Leipzig. Sie wird ihren schon früher gefaßten Vorsatz ausführen und sich hier, unter Prof. Göge's bewährter Leitung, weiteren Gesangstudien widmen.

Nachdem in Dresden die Damen Förster und Harriers-Wippen ausgastirt haben, begann Frä. Hänisch vom Hoftheater in Schwerin ein Gastspiel mit „Dinorah“ und „Lucia“, letztere gemeinschaftlich mit dem Tenoristen Stolzenberg von Carlsruhe. — Im Laufe dieses Monats sollen noch verschiedene Tenore auf Engagement gastiren. Die Dresdener „Constitutionelle Zeitung“ bemerkt bei dieser Gelegenheit: „Sehr zu wünschen wäre es, daß man auf die Verwendbarkeit des zu gewinnenden Tenors als Kirchensänger Rücksicht nähme, damit unserer einst mit Recht so berühmten und jetzt gänzlich in Verfall gekommenen Kirchenmusik wieder einmal wenigstens eine Unterstützung zutheil würde.“ — Gute Kirchensänger dürften aber nur äußerst selten gute Opernsänger sein, und umgekehrt. Am besten wäre es also wohl, man engagirte für Theater und Kirche getrennte Kräfte! Daß dies bisher nicht geschehen zu sein scheint, hat vermuthlich zu dem „Verfall“ der Dresdener Kirchenmusik nicht wenig beigetragen.

Frau Harriers-Wippen gastirt jetzt in Breslau in „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Euryanthe“ u. Es ist sehr erfreulich, daß eine so vortreffliche Interpretin gerade der Wagner'schen Opern, durch häufiges Gastspiel in diesen Rollen das künstlerische Verständnis und die allgemeine Theilnahme für dieselben wesentlich fördern und verbreiten hilft.

Der Baritonist Bed aus Wien gastirt in Wiesbaden mit großem Beifall. Er wird im ersten Curhaus-Concert daselbst auch als Concertsänger auftreten.

Musikfeste, Aufführungen. Der Männergesang-Verein „Concordia“ in Aachen hat beschlossen, nach Art der belgischen und französischen Vereine einen großen Concurr für Männergesang mit Prämien in Aachen zu veranstalten, hat jedoch aus localen Gründen den Zeitpunkt für dieses Fest auf künftiges Frühjahr hinausgeschoben.

Am 29. Juni soll (gleichzeitig mit dem Offenbacher) das 16. märkische Gesangsfest unter Leitung des M. D. Milde in Neustadt-Eberswalde abgehalten werden. Es haben sich dazu über 50 Männergesangsvereine mit mehr als 2000 Mitgliedern angemeldet.

Neue und neuinscudirte Opern. Monsigny's alte Operette „Rose et Colas“ macht in der Komischen Oper in Paris fortwährend Glück. Man spricht bereits von ihrer Einführung auf den deutschen Bühnen.

Meyerbeer's „Afrikanerin“ ist nun abermals zurückgelegt worden. Graf Walewski will sie erst zur Eröffnung des neuen Opernhauses in Paris, — also etwa in 4 Jahren — zur Aufführung bringen. — Seitdem die „Afrikanerin“ in den Zeitungen geboren wurde, sind wohl schon 14 Jahre vergangen. So lange braucht ein Kind, um „confirmirt“ zu werden. Wenn man aber so fortreibt, dürfte diese junge Schwarze noch „mündig“ werden. Sollte auch Meyerbeer, in Folge seines Zögerns, nicht selbst mehr diese Mündigkeit erleben, so hat er doch jedenfalls für seine Nachkommenschaft gesorgt!

Im Kroll'schen Theater in Berlin ist Lortzing's „Undine“ zum ersten Male gegeben worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die durch den Tod des Musikdirector Reithardt erledigte Stelle eines ersten Dirigenten des Königl. Domchors ist dem bisherigen interimistischen Vertreter und Lehrer am Institute, Herrn von Herzberg, jetzt definitiv übertragen. — Der Domfänger und Gesangslehrer Koppelt ist zum Lehrer beim Domchor ernannt worden.

Die Hofcapellmeister Fischer und Scholz in Hannover haben den Guelphenorden 4. Classe, Hofopernsänger Niemann die große goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft vom König von Hannover erhalten. Der Kammermusiker und Ballet-Dirigent Welter wurde zum Musikdirector und der Intendant des Königl. Hoftheaters, Graf von Platen, zum Generalintendanten des Hoftheaters und Hoforchesters und zum Oberstchapel ernannt — Alles bei Gelegenheit des Allerhöchsten Geburtstages.

Literarische Novitäten. Felix Mendelssohn-Bartholdy's „Reisebriefe“ sind von Lady Wallace ins Englische übersetzt worden.

Todesfälle. In Karlsruhe starb Freiherr von Biedenfeld, ein vielseitig gebildeter Kunstfreund und unablässig thätiger Schriftsteller, der aber trotz seines Fleißes nie „auf einen grünen Zweig“ kommen konnte. Er lebte längere Jahre in Weimar, und verfasste unter vielen andern Werken eine „Geschichte der komischen Oper“ (Leipzig, L. D. Weigel, 1848), die er bis jetzt widmete. Biedenfeld hatte seine Memoiren niederschreiben begonnen. Wenn er sie vor seinem Tod vollenden konnte, werden wir sehr interessanten und lehrreichen Beitrag zur Zeit- und Kunstgeschichte erhalten. Bruchstücke daraus veröffentlichte Sunkow in den „Unterhaltungen“, sowie das „Morgenblatt“, unter dem Titel: „Aus meiner Pilgertasche“.

Leipziger Fremdenliste. — Die Herren Isidor Seiß u. Violoncellist Alexander Schmitt, beide Lehrer am Conservatorium in Köln, waren auf der Durchreise nach Prag, Herr Kammermusikus Grün von Hannover auf der Durchreise nach seiner Vaterstadt Pest hier anwesend. — Auch die Herren Musikdirectoren Schröder aus Duedlinburg und G. Hartmann aus Meissen besuchten uns im Laufe der letzten Woche.

Vermischtes.

Man hat jetzt den Grund erfahren, warum die Verbi'sche Cantate von der Londoner Ausstellungscommission nicht acceptirt worden ist. Es war kein musikalischer (wäre auch zu viel verlangt gewesen), sondern ein politischer. Verbi hatte geglaubt, dem „Zeitgeist“ Rechnung tragen zu müssen, und folglich viel italienische Freiheitsideen in den Text gebracht. In friedlichster Eintracht hatte er neben „God save the Queen“ — die „Marseillaise“ und eine ganz neue „Garibaldiana“ angebracht! Dieser musikalisch-kosmopolitische Communismus mußte natürlich bei der gut conservativen Ausstellungscommission gerechtes Entsetzen erregen.

An Staubigl's Geburtshaus bei Wien ist ein Denkstein angebracht, und am 1. Juni in würdiger Weise enthüllt worden. 265 Sängern und eine große Anzahl Musikfreunde hatten sich dazu eingefunden. Die Feier wurde durch einen Gottesdienst im Freien eingeleitet. Die Festrede hielt Professor Dr. Adam; während des Hochamts führte der Wiener-Neustädter Männergesangsverein eine Messe von Schläger auf. Hiernach bewegte sich der Festzug durch das freundlich geschmückte Böllersdorf zum Geburtshause Staubigl's, wo der Denkstein unter den üblichen Feierlichkeiten enthüllt wurde.

Eine Gesellschaft böhmischer Musikanten ist zum „Gesamts-Gastspiel“ zur Industrie-Ausstellung nach London abgerast. Bekanntlich haben böhmische Musikanten schon während der früheren Industrie-Ausstellungen in London und Paris sehr gute Aufnahme gefunden.

Journalchau.

Das Niederrheinische Musikfest hat vom 8.—10. Juni in der üblichen Weise stattgefunden und ist nach den von Professor Bischof gleichfalls „in der landesüblichen Weise“ angestimmten Lob- und Dank-Psalmen so über alle Beschreibung wundervoll gewesen, daß man niemals etwas Ähnliches gehört hat! — Wenn man jedoch die weihrauchduftende orientalische Redeweise der „Kölischen“ auf das Maß des Menschlichen erst reduziert hat, bleiben recht gute, stark besetzte und fleißig einstudirte Concertaufführungen übrig, deren Klangwirkung im Ganzen auch vortrefflich gewesen sein mag, da man z. B. 53 Violinen und 14 Contrabässe besetzt hatte, und das gesamte ausübende Personal aus circa 700 Personen bestand. Von vorzüglicher Wirkung soll die neu aufgestellte Orgel gewesen sein — eine Verbesserung, welche jede begüterte Concert-Direction nachahmen sollte — und ebenso wird der wohlthuende Effect der in Köln bereits seit länger als einem Jahre eingeführten Pariser Normalstimmung gerühmt. — Von den von uns schon früher aufgezählten Gesang-Solisten konnte Herr Schnorr von Carolsfeld wegen Heiserkeit nicht erscheinen. An seine Stelle trat der Tenorist Schneider, der sogenannte Musikfest-Schneider, weil kein rheinisches Musikfest ohne ihn möglich zu sein scheint, selbst dann nicht, wenn er (wie diesmal) Anfangs nicht dazu geladen wurde.

Das Programm war anständig, bot aber durchaus nichts Außerordentliches. Ein Händel'sches Oratorium („Salomon“) mit solchen Kräften gut aufzuführen, ist heutzutage keine Kunst mehr; — die neunte Symphonie und eine Bach'sche Cantate — sehr anerkennenswerth, aber auch schon diverse Male dagewesen. Ueber die grenzenlose Geschmacklosigkeit, in den rheinischen Musikfesten seit einigen Jahren fast stereotyp Bruchstücke aus Gluck'schen Opern aufzuführen, haben wir uns schon wiederholt ausgesprochen. — Aber der dritte Tag! Symphonie von Haydn, Concert-Arie von Mozart, Arie aus „Jessonda“, Overturen zu „Ruy-Blas“ und zu „Genoveva“ und abermals 2 Chöre aus „Salomon“, vom ersten Festtage wiederholt — ein Programm, wie es jede kleine Provinzialstadt mit ihrem Stadtmusikcorps herstellen kann! Und dazu 700 Mitwirkende und 70 Friedrichs- oder Honorar für jeden Solisten?

Während des ganzen Musikfestes wirkte nur ein einziger Instrumentalist mit — Herr Capellmeister Filler. Und auf dem ganzen dreitägigen Musikfest wurde nur ein einziges neues Manuscript-Werk aufgeführt — vom Herrn Capellmeister Filler. Bekanntlich wurde das Musikfest auch dirigirt — vom Herrn Capellmeister Filler. Der kölnische Capellmeister repräsentirte somit die musikalische Dreieinigkeit in eigener und einziger Person! Daß kein anderer Instrumentalist sich neben Herrn Filler hören ließ und daß von keinem anderen lebenden Componisten ein Werk zur Aufführung kommen konnte, war natürlich reiner „Zufall“ —

„Doch dieser Zufall kam ihm sehr gelegen.“

Die Niederrheinischen beanspruchen bekanntlich den ersten Rang unter den Musikfesten. Sie wollen tonangebend und musterhaft sein. Deshalb hielten wir für angemessen, den inneren „Gehalt“ des diesjährigen hoch über die Wolken erhobenen Festes, einige Minuten ohne „Blendlaterne“ zu betrachten. Wenn der äußere Prunk, die Massenhaftigkeit der Besetzung und die Kostspieligkeit der Sängern das Wesentliche sein soll — dann stellt man sich auf den Standpunkt der Ausstattung- und Ballet-Oper.

R. P.

Ergebnisse und Erzeugnisse.

Der Stimmungsfrage.

Die Dresdener Blätter nehmen übereinstimmend sehr lebhaften Antheil an der Stimmungsfrage, wie sie neuerdings von Wien aus angeregt worden ist. Das „Dresdener Journal“ spricht sich hierüber folgendermaßen aus:

„In die in Dresden schon früher in Aussicht genommene und bekanntlich durch einige Probeaufführungen bereits praktisch berathene Entschliebung zu einer Vertiefung der Orchesterstimmung war durch unabweislich und beklagenswerth eingetretene Umstände ein Stillstand gekommen, und es stand zu befürchten, daß dafür eine Einigung der größten deutschen Capellen versäumt werden könnte, da man namentlich inzwischen in Wien bereits die Annahme der neuen französischen Stimmung beschloß. Dem Vernehmen nach ist indeß doch noch die Möglichkeit zu einer gemeinschaftlichen Entschliebung in dieser wichtigen musikalischen Frage vorhanden, und die Dresdener General-Direction dafür in erfreulicher Weise thätig. Es sei hier nur bemerkt, daß die Annahme der französischen Normalstimmung zwar für Wien — bei dortiger übermäßig hoch getriebener Stimmung — eine den Kosten entsprechende, wesentliche und vortheilhafte Aenderung abgiebt, nicht aber für die Dresdener und manche andere norddeutsche Capellen, die immer noch eine mäßigere Stimmung festhielten. Andererseits aber bleibt die Einheit der deutschen Stimmung ein so wünschenswerthes, und — wenigstens in der Musik — ein so erreichbar scheinendes Ziel, daß es unter allen Umständen erstrebt werden muß. Der Gegenstand wäre wichtig genug, um von verschiedenen Capelldirectoren und andern musikalischen Autoritäten, denen auch Gesangskenntniß nicht fremd ist, recht reiflich erwogen zu werden; dazu könnte einzig und allein die Dresdener Hofbühne durch Opernaufführungen in der Mozart'schen Stimmung einen praktischen Anhalt bieten, denn nur die Dresdener Capelle ist bekanntlich noch im Besiz von Blasinstrumenten aus jener Zeitperiode.“

Wir werden unsere Ansicht hierüber, wie über die Stimmungsfrage im Allgemeinen, später ausführlicher darlegen, bemerken also hier nur vorläufig, daß wenn die, allerdings höchst erwünschte Einheit der Orchesterstimmen thatsächlich erreicht werden soll, die Dresdener Fraction in ihren Forderungen nicht zu weit (respective zu tief) gehen sollte, weil verhältnißmäßig nur wenig Capellmeister und Concertmeister sich finden dürften, welche so, wie die Dresdener Presse, für die Mozart'sche Stimmung schwärmen. Im Gegentheil glauben wir, daß manche Capelle, wenn sie die Wahl zwischen ihrer jetzigen und der Mozart'schen Stimmung hat, sich sicher eher für erstere entscheiden dürfte, während die französische Normalstimmung einen Mittelweg eingeschlagen hat, mit dem schließlich Alle zufrieden sein könnten.

R. P.

* **Telephonie.** Am 11. Mai wurde im „freien deutschen Hochstift“ zu Frankfurt a. M. ein Vortrag über die Telephonie (Klangleitung) durch Leitung des galvanischen Stromes von dem Entdecker, Philipp Reis, Physiker aus Friedrichsdorf, gehalten. In allgemein verständlicher, präciser und klarer Fassung gab Hr. Reis einen geschichtlichen Abriss der Entstehung und Fortentwicklung seiner Ideen über die praktische Möglichkeit der Fortleitung der Töne auf galvanischem Wege. — Seine ersten Versuche scheiterten zumeist an der Lösung der von ihm aufgestellten Cardinalfrage: Wie ist es möglich, daß ein einziges Instrument die Gesamtwirkung aller bei der menschlichen Sprache betheiligten Organe zugleich reproduciren kann? — Später suchte er das zu lösende Problem in der Frage: „Wie nimmt

unser Ohr die Gesamtschwingungen aller zugleich thätigen Sprachorgane wahr? Oder, wie nehmen wir die Schwingungen mehrerer zugleich tönenden Körper wahr?“

Um diese Frage zu beantworten, ging Reis näher auf die Anatomie des Ohres, und die Bildung der Töne überhaupt ein, und erst nachdem er dies festgestellt, nahm er seine Versuche bezüglich der Fortleitung der Töne auf galvanischem Wege wieder auf. Darnach construirte er in sehr bedeutender Vergrößerung die für das Gehör nöthigen Theile des Ohres, wodurch es ihm, nach einer Menge mißlungener Versuche, doch endlich möglich wurde, die in das mechanisch nachgebildete Ohr gebrachten Töne fortzuleiten.

Die von demselben vor einigen Monaten im Frankfurter physikalischen Verein gemachten Proben waren zu Aller Erstaunen außerordentlich deutlich und klar, wogegen das dem diesmaligen Vortrage folgende Experiment weniger gelang. Wenn auch zur praktischen Verwerthung des Telephons noch viel zu thun übrig bleibt, so ist doch dem Musikler hierdurch ein neues interessantes Arbeitsfeld eröffnet.

* **Erhabene Notenplatten.** Von Julius Friedländer in Berlin (Firma: E. F. Peters in Leipzig und Berlin) ist eine Erfindung gemacht worden, die, wenn sie sich allseitig bewähren sollte, eine Umwälzung im Notenverlag, namentlich rücksichtlich der Preise, hervorrufen dürfte. Es soll nämlich die Lösung des langgesuchten Problems vollständig gelungen sein, erhabene Notenplatten herzustellen, die in jeder Buchdruck-Schnellpresse gedruckt werden können. In seiner großen Schnellpresse druckt der Erfinder 8 Platten großen Musik-Formats auf einmal in einer Form, und erbietet sich, den Druck von zwei Formen (also 16 Platten) bei 1000 Exemplaren Auflage für 5 Thaler zu liefern. Nach dem bisherigen Verfahren würden diese 16,000 Druckseiten einen Herstellungspreis von 40 Thalern gehabt haben, so daß der Vortheil der Druckersparniß allein gegen die bisherigen Kosten 800% sein würde. Hierzu kommt noch die Ersparniß an Zeit, da eine Kupferdruckpresse zur Herstellung von 16,000 Druckseiten etwa 20 Tage gebrauchen würde, während die Buchdruck-Schnellpresse dieselbe Arbeit in zwei Stunden vollbringen soll. — Der Preis der Herstellung einer solchen neuen Platte mit erhabenen Notentypen variiert zwischen 3—6 Thaler. Der Erfinder hat Proben davon zur Londoner Industrie-Ausstellung gesandt. Seine Fabrik ist bereits im Gange, und jetzt schon fähig, täglich 100 Platten vom Manuscript ab, fertig zu liefern. Julius Friedländer, keineswegs gesonnen, seine Erfindung für seinen Verlag allein benutzen zu wollen, erklärt sich bereit, für Jedermann Platten verfertigen und drucken zu lassen, so weit seine disponiblen Arbeitskräfte reichen. Von welchem Vortheil diese neue Methode für alle, auf größere Auflagen berechnete Verlagsartikel (Classiker-Ausgaben, Sammelwerke, Lieberbücher, Gesangsschulen etc.) sein muß, liegt auf der Hand. Auch das Publicum wird dadurch gewinnen, indem bei Anwendung dieser Methode die Preise wesentlich ermäßigt werden könnten. Man hat schon berechnet, daß hiernach z. B. die Partituren des „Fidelio“ und „Don Juan“ für circa 2½—3 Thaler, die einer großen Symphonie für ½—¾ Thaler später zu kaufen sein würden.

* **Interessante Akustische Beobachtungen** wurden während des großen Eröffnungs-Concertes im Londoner Industriepalast angestellt. Moriz Hartmann beschrieb diese auffallenden Erscheinungen in der „Kölnischen Zeitung“ folgendermaßen: Das große Concert begann mit „Good save the Queen!“ Ich stand ungefähr tausend Fuß weit vom Orchester; die Wirkung des Gesanges war eine merkwürdige. Zuerst sang der weibliche Chor, also ungefähr tausend Stimmen; auf meinem Plage glaubte man eine einzige starke, weibliche Stimme zu hören und es war wie ein Zauber, daß Eine Stimme einen so gewaltigen Raum beherrschen sollte. Als dann der Männerchor einfiel, war es, als ob zwei Stimmen zusammen sängen. Es klang klar und milde, und Ruppel und Schiff waren plötzlich wie

in eine Kirche verwandelt. — Musiker hätten bei Gelegenheit dieses Concerts gewiß interessante Beobachtungen machen können. In der Nähe des Orchesters verschwammen anfangs die Töne wirr ineinander, während sie sich im Verlauf abklärten. (?) Es war, als ob sich nicht das Ohr, sondern der Raum daran gewöhnen müßte, und als ob sich dieser mit ihnen in Einklang setzte. Im Mittelschiff, in weiter Ferne, klang der ganze Chor, wie schon gesagt, erst wie eine, dann wie zwei Stimmen; in den Transepten, rechts und links vom Orchester, hörte man vortrefflich, als säße man in einem eigens für solche Aufführung erbauten Saale, und doch saß man da auf australischem Kase oder auf canabischen Ahorn-Zuckerwürfeln. Tags vorher, bei der Hauptprobe, als noch Rissen und Rasten umherlagen, und die vielen Flaggen nicht aufgehängt waren, klang es überall schlecht. Die östliche Kuppel war während des Concerts durch ein Zelt abgeschnitten, so daß die Töne nicht unmittelbar an das Glasdach schlugen.

* **Preis-Composition.** Die Redaction der, im Verlag von E. Schäfer in Leipzig erscheinenden und von Heinrich Stein redigirten „deutschen Sängerkhalle“ hatte die Aufforderung zur Composition eines Gedichtes von Hermann Marggraf: „der deutsche Männergesang“, erlassen. Unter den eingesandten 29 Compositionen ist die von H. H. Pierson für besonders preiswürdig erkannt und in Nr. 17 der „Sängerkhalle“ mitgetheilt worden. Dieser Fall verdient wegen des immerhin interessanten Umstandes besondere Erwähnung, daß es ein geborner Engländer war, dem für die Composition eines wesentlich deutsch-vaterländischen Gedichts diese Auszeichnung zu Theil wurde. — Seiner musikalischen Ausbildung nach ist übrigens Pierson (geb. 1816 in Oxford) weit mehr Deutscher als Engländer. In den 40er Jahren lebte er in Leipzig, und studirte bei Mendelssohn, später ging er nach Dresden, dann nach Hamburg, jetzt nach Würzburg, hielt sich aber fast ununterbrochen in Deutschland auf und machte sich durch die Oper „Reisa“ und seine Musik zu Goethe's Faust (2. Theil, nach Volheim) schon früher bekannt.

* Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats hat an den Kaiser das Gesuch gerichtet, er möge der Gesellschaft zum Behufe der Aufführung eines, allen Anforderungen entsprechenden Neubaus eines Conservatoriums die unentgeltliche Ueberlassung eines Bauplatzes bewilligen. Ferner wird um einen durch 10 Jahre wiederkehrenden Jahresbeitrag von 37,000 Gulden aus dem Staatsschatz, oder um den ganzen Reinertrag der kommenden achten, oder um die Hälfte des Reinertrages der achten und neunten Staatslotterie für gemeinnützige und wohlthätige Zwecke nachgesucht. Diese Witten wurden gleichzeitig durch eine übersichtliche Darstellung der bisherigen Leistungen des Conservatoriums und seiner hohen Wichtigkeit für die künstlerischen und socialen Interessen unterstützt.

* **Theater-Einnahmen und Honorare.** Nach dem Rechenschaftsbericht, welcher der Generalversammlung der dramatischen Dichter und Componisten in Paris vorgelegt wurde, beliefen sich die Jahres-Einnahmen der 20 Pariser Theater vom 1. April 1861 bis 31. März 1862 auf 11,191,041 Franc. Obenan steht die große Oper mit 1,215,060 Fr., obgleich sie wöchentlich nur dreimal spielt; dann folgen das Cirque-Theater mit 1,185,624 Franc und das Theater der Porte St. Martin mit 1,057,558 Franc. An Autorgebühren zahlten sämtliche Pariser Theater im verfloßenen Jahre 1,277,178 Franc. Den größten Beitrag lieferte das Cirque-Theater (148,736 Fr.), dann die Porte St. Martin (187,521 Fr.); die große Oper figurirt mit 87,026 Fr., wovon der größte Theil auf Meyerbeer fällt. — Wie hoch beläuft sich wohl die Jahressumme der Honorare, welche die gesammten deutschen Bühnendichter und Componisten im Durchschnitt zu beziehen pflegen?

* Für das Beethoven-Monument, welches durch den Bildhauer Fernakorn gefertigt, in der Nähe von Wien unter den drei Lindenhäusern am Bach, mitten auf einer Wiese zwischen Rußdorf und Heiligenstadt, errichtet werden soll, wo Beethoven so oft und gern weilte, und unter Andern seine Pastoral-Symphonie componirte, ist vor Kurzem von einer Wiener Künstlergesellschaft abermals ein großes Concert veranstaltet worden, nachdem schon 1860 von Randhartinger die Anregung zu Concerten und Sammlungen für diesen Zweck gegeben worden war. Da Fernakorn Modell und Guß umsonst liefern will, sind nur die Kosten zur Erwerbung des Platzes, zum Material und zur Errichtung aufzubringen. Eine Abbildung des Platzes wird in Wien zum Besten des Denkmals verkauft.

* In der österreichischen Abtheilung der Londoner Industrie-Ausstellung sind drei Flügel von Bösendorfer, Streicher und Ehrbar aus Wien aufgestellt, deren jedem von der Jury ein Preis zuerkannt worden ist. Der Pianist Ernst Pauer ist als Oesterreicher patriotisch genug, jeden Sonnabend abwechselnd auf diesen Instrumenten zu spielen, um das Publicum mit ihren Vorzügen bekannt zu machen. Er spielt nur Stücke österreichischer Componisten, wobei sich zeigt, wie groß die Liste berühmter Musiker aus dem Kaiserstaate ist. Das Programm nennt: Mozart, Haydn, Düssel, Tomaschek, Plehel, Herz, Liszt, Dreyshock, Ernst, Maysecker, Lanner, Gungl, Schubert, Hummel, Moscheles, Woelfl, Heller, Thalberg, Schulhoff, Joachim, Strauß, Labitzky und Meyer. Eine stattliche, aber bunte Reihe. Freilich ist Mancher darunter nur im Kaiserstaate geboren, nicht gebildet und berühmte worden. Umgekehrt steht Beethoven, der in Oesterreich zwar nicht geboren, dort aber gelebt und gewirkt hat, nicht auf der Liste. Das heißt denn doch, den „Geburtschein“ mehr im polizeilichen als künstlerischen Sinne auffassen! Sonst ist aber der Gedanke Pauer's sehr gut und seine patriotische Aufopferung anerkennenswerth.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen ohne Begleitung.

Franciscus Commer, Op. 53. *Missa quatuor vocum* (2 Ten. 2 Bass). Berlin, Trautwein. Part 10 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

Wenn bei Besprechung eines kirchlichen Gesangwerkes von G. Vierling neulich bemerkt worden war, daß der Componist aus einem lebensvollen Studium Bach's sein Werk habe entstehen lassen, ohne jedoch in bloße Nachahmung zu verfallen, so muß bei dem vorliegenden Werke zunächst vorausgeschickt werden, daß ihm gleichfalls als Grundlage die Vergangenheit diene, jedoch in einer Weise, die für die Gegenwart wenig oder gar nichts Ersprießliches bietet. Wir fin-

den nämlich, auch schon in der äußeren Gestalt der Noten, nur eine reine Copie des Palestrinastyles. Bei dem eng zugemessenen Stimmenumfang (Tenöre und Bässe) dürfte denn doch diese Art der figurirten Stimmenbehandlung, musikalisch betrachtet, wenig zweckmäßig erscheinen. Der Componist hat zwar geleistet, was im engen Raume nur irgend möglich ist, und sich als ganz geschickten Harmoniker und Contrapunctisten gezeigt; allein, und das ist der wesentlichste Vorwurf, der nicht verschwiegen werden darf, er ist bei der reinen alterthümlichen Copie stehen geblieben und hat seinem Werke nicht den anregenden frischen Geist einzuhauchen verstanden. Schwerlich dürfte Jemand bei dem Anhören der verschiedenen Sätze eine dem Geiste des Meisters entsprechende musikalische Erfindung heraus hören; so wenig ist dem eigentlichen musikalischen Elemente Rechnung getragen, zu Liebe der alterthümlichen Form und Auffassung.

Für Solo und Weiblichen Chor mit Orchester.

Serdinand Hiller, Op. 62. Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards. Hymne aus dem Mittelalter mit deutscher Uebersetzung von G. A. Königsfeld für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester (Quartett, Flöten, Clarinetten und Hörner). Breslau, Leudart. Partitur mit unterlegtem Clavier-Auszug Pr. 20 Sgr. Orchester- und Singst. compl. 20 Sgr. Altstimme apart Pr. 3 Sgr.

Die musikalische Behandlung der Hymne hat Hiller in einer Weise getroffen, die den fein fühlenden Musiker erkennen läßt. Ein weicher klagender Ton, in nichts an Mobernes erinnernd, durchzieht das Ganze und entspricht in dem musikalischen Ausdruck nicht bloß den Worten des Textes, sondern vorzüglich auch der Empfindung, die aus denselben zu uns spricht. In dem Mittelsatz tritt eine Solostimme auf (Alt), die bald allein, bald enger verbunden mit dem Chor sanft klagend dazwischen ruft. Sinnig insbesondere ist auch das Orchester behandelt, und als ein glücklicher Schritt zu bezeichnen das Auftreten einer Solo-Violine, die (von S. 21. bis zum Schluß) sehr charakteristisch wirkt.

Zu einer passenden Stunde und am rechten Orte dürfte das Stück seine Wirkung nicht verfehlen.

Für gemischte Stimmen mit Begleitung des Orchesters.

Heinrich Gottwald, Op. 3. Sei mir gnädig Gott. Cantate für gemischten Chor, Streich-Quartett, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel. Breslau, Leudart. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Nur eine Directions- und Orgelstimme liegt von dieser Cantate vor. Sie genügt aber vollkommen, um daraus zu sehen, daß der Componist ein gutes Stück Musik gegeben hat. Wenn einerseits in Rücksicht auf kleinere Chöre Klarheit und leichte Ausführung dem Werke nachzuzuliegen sind, so hat auf anderer Seite der Componist doch auch in Auffassung eines richtigen kirchlichen Geistes eine ehrenvolle Anerkennung zu beanspruchen. Vielleicht dürfte aber gerade bei kleineren Kirchenschören der Punkt in der Ausführung Schwierigkeiten verursachen, daß zu viel Raum den Solostimmen zuertheilt ist. Denn auch nur mittelmäßig gute Solostimmen sind gerade bei derartigen Chören, für die das Werk geschrieben, nur selten anzutreffen. Findet man schon nur wenige gutgeschulte Chöre, wie viel weniger gute Solisten. Ich spreche natürlich nur von dem, was durchschnittlich als Regel anzunehmen ist, nicht aber von den ebenfalls hier oder dort vorkommenden Ausnahmen.

Joseph Krejci, Op. 29. *Veni Sancte-Spiritus*, in Ddur, mit besonderer Rücksicht auf kleinere Stadt- und Landchöre für 4 Singst., 2 Viol., Violen, Violoncell, Baß und Orgel (1 Fl., 2 Clarinetten, 2 Hörn., Trompete und Pauke ad lib.). Prag, Joh. Hoffmann. Pr. 18 Ngr.

Es ist dies ein Kirchenmusikstück, das in freundlich heiterer Weise an Mozart'sche und Haydn'sche Art, Kirchenmusik zu schreiben, erinnert. Kirchlich möchte ich freilich nicht nennen, denn legt man die Textesworte der Musik nach strengerem Maßstabe unter, so dürfte es mehr Musik in der Kirche, als Kirchenmusik sein. So viel sich aus der Orgel- und Directionsstimme, wobei aber die Worte fehlen, entnehmen läßt, ist die rein technische Behandlung mit Geschick gemacht und in Rücksicht darauf, daß man von einer rein kirchlichen Betonung abstieht, zweckentsprechend.

Emanuel Klichsch.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte allein.

H. Mengerbeer, Krönungs-Marsch, für Pianoforte arrangirt von Kullak. Berlin, Schlesinger. Pr. 22 1/2 Sgr.

Von diesem für die Massenentfaltung zweier Orchester berechneten Marsch kann das Pianoforte nur eine bescheidene Vorstellung geben. Nichts desto weniger wird der Name Mengerbeer auf die Clavierspieler eine bedeutende Anziehungskraft ausüben und man wird begierig nach diesem Gelegenheitswerk des berühmten Componisten greifen.

Der Marsch zeichnet sich übrigens durch einen pomphaften, glänzenden Styl aus und es fehlt ihm selbstverständlich nicht an interessanten melodisch-harmonischen Combinationen und prächtigen Steigerungen des Effects. Zum Schluß taucht die bekannte Volksmelodie: „Ich bin ein Preuße“ auf, mit effectvoll figurirten Bässen. Die Bearbeitung von Th. Kullak ist vortrefflich zu nennen.

Anton v. Kotski, Op. 200. *Wilhelmus-Krönungs-Marsch*, Sr. Majestät dem König gewidmet. Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr. In leichterem Arrangement 22 1/2 Sgr.

Man kennt die Art und Weise dieses Componisten, den Liebhabern oberflächlicher Salonmusik dienlich zu sein, zur Genüge. Der als eleganter Virtuose einst gefeierte A. v. Kotski ist sich treu geblieben vom 1. bis zum 200. Opus. Einen musikalischen Werth kann man auch dem in Rede stehenden Marsch nicht beilegen. Die Melodien zeigen eine sehr gewöhnliche, stark italienisirende Physiognomie und sind auch nicht einmal durch pikante Harmonien gewürzt. Ein nocturnartiges, sehr sentimental gefärbtes Adante (natürlich in D-dur) leitet den Marsch ein, welcher den Fingern reichliche Beschäftigung giebt und als Virtuosenstück, aber nur als solches, durch brillanten Claviersatz (auf den der Componist sich versteht), die beabsichtigte Wirkung auf Freunde derartiger Salonmusik nicht verfehlen wird.

Charles Wehle, Op. 61. *Il Bacio* — der Kuß, von Arditi. Illustration. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Sgr.

Ein recht geschmackvolles, elegantes und brillantes Salonstück, das sich viele Freunde erwerben wird. Ein Allegretto cantabile (As dur), von anmuthig melodischer Wirkung und dankbar zu spielen, geht dem bekannten und viel gesungenen Walzer voran. Dieser selbst, von sehr anregendem Rhythmus und von frischer, grazioser Melodie, schmeichelt sich den Fingern und dem Ohre in gefälliger Weise ein, zumal die Bearbeitung auf specieller Kenntniß dankbarer Claviereffekte beruht. Natürlich muß der Walzer mit frisch pulsirender Lebendigkeit und mit spielender Leichtigkeit ausgeführt werden, was übrigens Spielern, welche einen gewissen Grad von Fertigkeit errungen haben, bald gelingen wird.

J. A. Pachter, Op. 68. *Wanda-Mazurka*. Leipzig, Siegel. Pr. 17 1/2 Sgr.

Eine hübsche Kleinigkeit, von gefälligem Wesen und guter Klangwirkung, etwa in dem eleganten Styl von Schuchhoff's kleineren Compositionen. Der Vortrag dieser Mazurka sei flüchtig und behende, fest und schwungvoll im Rhythmus und genau accentuirt.

Wallace, Op. 81. Nr. 2. *Vierte Concert-Polka*. Leipzig, J. Schuberth. Pr. 15 Sgr.

Ungleich anspruchsvoller tritt diese Polka auf, welcher der Componist sogar eine Bestimmung für das Concert beilegt. Einer kurzen, aus harpeggirten Figuren bestehenden Introduction folgt die Polka in D-dur, ganz richtig mit Allegretto con grazia überschrieben. Das Stück, gut gespielt, wirkt sehr freundlich und brillirend, aber die rechte Hand muß im D-tavispiel sehr geübt sein und die linke die weiten Sprünge im Baß mit unfehlbarer Sicherheit beherrschen. Hübsche Piano-Effects wechseln mit glänzenden Fortestellen wirksam ab.

Wallace, Op. 89. *La jolie Irlandaise*. Variations elegantes et non difficiles. Leipzig, J. Schuberth. Pr. 10 Sgr.

Derselbe Componist bietet hier weniger fertigen Spielern eine nicht zu verachtende Gabe, zwei Variationen über eine einfache, hübsche irländische Volksmelodie. Das kleine Heft ist mit Erfolg für den Unterricht zu verwenden, namentlich als Übung in gebrochenen Accord-Figuren.

C. Krebs, Op. 141. *Caprice fantasique*. Leipzig, J. Schuberth. Pr. 12 1/2 Sgr.

Ein Stück von leidenschaftlichem, stürmischem Charakter (A moll, 3/4 Tact, molto vivace), welchem als Alternatio ein ruhiger Gesangsatz in A dur folgt, melodisch und harmonisch recht anziehend gearbeitet. Der Componist kehrt alsdann zu der Stimmung zurück, indem er den Mollsatz ganz getreu wiederholt, nur mit veränderten Schlußacten. Die Pièce spielt sich nicht leicht und leidet etwas durch unbequemen Claviersatz.

J. W. Martell.

Geschäfts-Berichte des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

VII.

Erläuternde Bemerkungen über den Geschäftsgang.

1.

Das in den folgenden Nummern zu veröffentlichende Verzeichniß der bis jetzt beigetretenen Mitglieder enthält die resp. Namen aller Derer, welche sich bei den Versammlungen zu Leipzig im Jahre 1859 und zu Weimar im Jahre 1861 unterzeichneten. Ferner sind diejenigen eingetragen, welche sich in der Zwischenzeit bei dem Vorsitzenden oder einem der Vorstandsmitglieder anmeldeten. Die Mittheilung dieses Verzeichnisses hat außer dem Zwecke der Veröffentlichung überhaupt, noch den besonderen einer Controle. Viele Theilnehmer gelangten bei den oben erwähnten Versammlungen nicht dazu, sich zu unterzeichnen, oder gaben ihre Absicht bloß mündlich zu erkennen. Bei den schriftlichen Anmeldungen in der Zwischenzeit geschah es aber oft, daß dieselben in Privatbriefen enthalten waren, also nicht zu den Acten gegeben werden konnten. Aus dem Verzeichniß ist deshalb zu entnehmen, ob alle Anmeldungen uns bekannt geworden und eingetragen sind.

2.

Anmeldungen zur Mitgliedschaft werden angenommen von allen Vorstandsmitgliedern, sowie direct von dem Vorsitzenden. Die Ersteren haben, der erforderlichen einheitlichen Leitung halber, in diesen, sowie in den weiter unter bezeichneten Fällen, von Zeit zu Zeit über die Eingänge dem Vorsitzenden Anzeige zu machen, worauf dieselben in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ im „Briefkasten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins“, theils als Controle der Eingänge, theils als Quittung für die Einsender, veröffentlicht werden. Nur auf speciellen Wunsch und ausnahmsweise wird eine separate schriftliche Antwort auf Anmeldungen oder Einsendungen ertheilt. — Die Anmeldungen selbst sind nicht in Privatbriefen mit anderweitem Inhalt, sondern auf besonderen Zetteln einzureichen.

3.

In gleicher Weise sind alle anderen Mittheilungen und Einsendungen von musikalischen Manuscripten oder Schriften u. entweder direct an den Vorsitzenden zu richten, oder einem Vorstandsmitglied zur Weiterbeförderung an den Vorsitzenden mitzutheilen. Zieht man die Eingabe an ein Vorstandsmitglied vor (wegen der bequemer Communication oder einer vorherigen Privatbesprechung mit demselben), so sind alle Schriftstücke an eines der Mitglieder der literarischen Section, alle musikalischen Werke dagegen an eines der Mitglieder der musikalischen Section einzureichen. In jedem Falle haben die Vorstandsmitglieder darüber dem Vorsitzenden baldigst Anzeige zu machen.

4.

Hat eine Einsendung den Zweck der Aufführung oder der Veröffentlichung durch den Druck, so entscheidet darüber die betreffende Section nach einfacher Majorität, unter Zugiehung des Vorsitzenden.

5.

Alles für die nächste Conferenz-Versammlung Bestimmte ist wo möglich im Laufe des vorhergehenden Jahres einzusenden.

6.

Die laufenden Jahresbeiträge sind jedes Mal bis zum Schlusse des Vereinsjahres (7. August) an den Vorsitzenden oder Cassirer einzusenden.

7.

Ueber den Bestand der Bibliothek wird, sobald dieselbe einigermaßen eine Benutzung möglich macht, das Nähere veröffentlicht werden. Man hat darauf bezügliche frankirte Gesuche an den Vorsitzenden zu richten, worauf die Zusendung des betreffenden Werkes auf Kosten des Empfängers erfolgt. Der hierbei zu lösende Postschein dient als vorläufige Quittung. — Wegen der Vermehrung der Bibliothek verweisen wir auf die §§ 17. und 37. der Vereinsstatuten.

8.

Alle Bekanntmachungen werden allein in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erlassen, welche zugleich als Sprechsaal in allen Vereinsangelegenheiten dient. Directe briefliche Mittheilungen an einzelne Mitglieder finden nur in besonderen Fällen statt.

Vorstehende erläuternde Bemerkungen, — welche theils zur Regelung des Geschäftsganges, theils als Commentar zu den Statuten und speciell zu den zuletzt veröffentlichten Geschäftsberichten dienen, — tragen wir hier im Interesse des Vorstandes und der Mitglieder nach, wiederholen respective dieselben aus früheren Publicationen.

Zugleich sehen wir uns veranlaßt, eine Aenderung in der Fassung des § 38. (Dauer der Mitgliedschaft) bekannt zu machen. Ein neu hinzu getretenes auswärtiges Mitglied fragte bei uns an: „ob die Verbindlichkeit zur Mitgliedschaft in jedem Falle auf die ganze erste Vereinsperiode, also auf alle 9 Jahre (von 1861—70), oder nur auf die Zeit vom Eintritt eines Mitgliedes bis zum Ende der Periode, also z. B. von 1862—70, sich erstrecke.“ Ersteres scheint aus dem Wortsinne des § 38. hervorzugehen.“

Wir haben hierauf zu erwidern, daß nicht diese erstere Interpretation, sondern die letztere die richtige ist. Um jedoch ferneren Mißverständnissen und Zweifeln vorzubeugen, haben wir nunmehr dem Eingang des § 38. folgende Fassung ertheilt:

Um das große und nicht mühselige Ziel um so leichter und und schneller gemeinschaftlich zu erreichen, ist die Verbindlichkeit zur Mitgliedschaft, mit Einschluß des Vorstandes, zunächst auf die bis 17. December 1870, Beethoven's hundertstem Geburtstage, sich erstreckende erste Vereinsperiode — von der Zeit des Eintrittes jedes Mitgliedes bis zum Schluß dieser Periode gerechnet — festgesetzt.

Eine weitere Aenderung dieses Paragraphen, welche bereits beantragt worden ist, könnte erst mit Genehmigung der nächsten Generalversammlung (1863) erfolgen, da wir vorläufig an die Beschlüsse der Versammlung von 1861 gebunden sind.

Leipzig, 17. Juni 1862.

H. Pohl, Secretär.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Anst in Prag.
Schäfer'sche Buchh. in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 26.

Sechshundsechzigster Band.

D. Weismann & Comp. in New York
F. Schottensack in Wien.
Hud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Aroski in Philadelphia.

Inhalt: Illustrierte Musik. II. Von R. Voß! — Instructive Lehrblätter. Louis
Köhler. — Aus New York. — Aus Olbenburg. — Kleine Zeitung: Corre-
spondenz (Leipzig, Darmstadt, Schwabenberg). — Tagesgeschichte. — Antwort von
E. H. Rode. — Literarische Anzeigen.

Illustrierte Musik.

II.

Wenden wir diese Grundsätze auf die vorliegenden Blät-
ter an, so haben wir dieselben zunächst in zwei Kategorien zu
theilen: in solche, wo das „Programm“ (wenn man so nennen
will) durch das Musikstück oder dessen Ueberschrift eigentlich
schon gegeben war, und in solche, wo der Maler durchaus kei-
nen anderen Anhalt hatte, als den in seiner eigenen Phantasie.
In der ersten Kategorie sind starke Mißgriffe kaum möglich,
denn hier illustriert der Maler eigentlich weniger die Musik
an sich, als die dichterischen Vorstellungen, die unmittelbar
damit verbunden sind.

Hierher gehören:

1) Scene aus dem Oratorium „Christus“ von
Mendelssohn; eine Illustration des Choral: „Er nimmt
auf seinen Rücken die Lasten“. — Christus, das Kreuz tragend,
auf dem Wege nach Golgatha. Die Armen, „Mühseligen
und Beladenen“ knien rechts und links am Wege, beten und
weinen. — Ein schönes, ergreifendes Blatt.

2) Alter Choralgesang aus dem 14. Jahrhun-
dert. — Alte und junge Nonnen, singend in den Betstühlen
einer Klosterkapelle im romanischen Styl. — Diese ganz all-
gemeine und durchaus äußerliche Auffassung trifft natürlich
hier ebenso zu, wie sie auch für sehr viele andere alte Kirchen-
melodien gleiche Berechtigung haben würde.

3) Winterszeit von Schumann, aus den Klavier-
stücken für die Jugend, Op. 68. — Schneesturm in einem
waldigen Hohlweg. Ein vorzügliches Blatt. — Hier möchten
wir behaupten, daß der Titel „Winterszeit“ und nicht das
kleine Musikstück an sich, für den Künstler das Bestimmende
wurde. Allerdings läßt dieser allgemeine Begriff sehr ver-
schiedene Auffassungen zu; die speciell gegebene aber in dem
Schumann'schen Kinderstück zu entdecken, dürfte doch etwas
gewagt sein. Trotzdem wollen wir dem Künstler sein gutes
Recht, hier gerade so empfunden zu haben, nicht schmälern.

4) Spinnerlied von Mendelssohn, aus dem 6. Hefte
der „Lieder ohne Worte“. — Zwei sich neckende bäuerliche
Liebespaare in einer Dorf-Spinnstube. Eine schlafende Alte
mit ihrer Rake am Ofen. Die Spinnräder ruhen, weil die
Wächterin schläft, und die Pärchen was besseres zu thun
haben. Ein reizendes Genrebild, voll derben Humors. —
Das „Spinnerlied“ ist erst nachträglich von den vortragenden
Virtuosen so getauft worden; Mendelssohn hatte keine
Ueberschrift gegeben. Doch scheint uns der Titel leidlich zu-
treffend. Die durchgehende Sextolenfigur deutet aber offen-
bar auf schnelle und thätige Hände, nicht auf ruhende
Spinnrädchen. Neckendes liegt allerdings im Charakter der
Melodie, aber nicht das handgreifliche Rosen derber Bauer-
burschen und Mägde. — Doch wollen wir es auch hier mit dem
Künstler nicht zu genau nehmen, das gute Recht der individu-
ellen Freiheit gern anerkennend.

5) „Die schönsten Augen“ von Stigelli, trans-
scribirt von Charles Voß! — Im ersten Augenblick waren
wir erschrocken, daß der Künstler sich so weit vergessen konnte,
ein musikalisches Motiv aus dem Rehrich der Harfenmädchen
heraus zu wählen. Bei näherer Betrachtung haben wir aber
den Schall erkannt. Die Herren Stigelli und Voß haben
durchaus keinen Grund, sich bei Gabriel Max für dieses
„Phantasiebild“ zu bedanken — er hat sie gehörig lächerlich
gemacht! Es waltet ein bitterer Humor, ja schneidende Ironie
in dieser Zeichnung, die wir fast Caricatur nennen müssen.
Die „schönsten Augen“ werden von lauter — Blinden, Blödsin-
nigen und Augenkranken gesungen! Harfenmädchen und
Straßenmusikanten sind um ein Pianoforte gruppiert, an wel-
chem eine Verwachsene accompagnirt, während ein ältlicher
„Kreuzritter“ (Ironie auf den erzwungenen Platonismus un-
seres modern weltchmerzlichen Ritterthums) das Lied in die
Nacht hinaus jammert. Im Hintergrunde ein blinder Schalks-
narr, der einen lahmen Todtengräber auf dem Rücken fort-
trägt; eine Parodie auf die „Transcription“, in Erinnerung
an die alte Fabel vom Blinden und Lahmen. — Das Bild
macht keineswegs einen angenehmen, eher einen widerlichen
Eindruck; doch paßt dieser leider vortrefflich zu der Stigelli's-
chen Melodie und der Voß'schen Transcriptions-Industrie!
Hier hat also der Maler den musikalischen Nagel derb auf
den Kopf getroffen. Er hat zugleich die schärfste Kritik ge-
liefert, die man über „die schönsten Augen“ schreiben konnte.

In der zweiten der oben erwähnten Kategorien ist eine Orientirung weit schwieriger. Hier hat der originelle Künstler überraschende Gebilde geschaffen, die uns zwar Staunen über seine seltsam arbeitende und gestaltende Phantasie abnähigen, aber leider nur eine äußerst bedingte Zustimmung. — Beginnen wir mit dem harmlosesten Blatt

6) Zu Liszt's Propheten-Phantasie (Nr. 3.). — Ein Zigeunermädchen, träumerisch unter einem Weidenbaum am Schilfteich lagernd und auf der Fidel spielend. Ein ganz reizendes Bildchen, das graziöseste der ganzen Serie. Hier haben wir nichts zu tadeln, als — die Unterschrift. Für Liszt's ungarische Melodien und die allgemeine Art seiner musikalischen Illustration ist diese Zeichnung von der treffendsten Charakteristik — speciell mit der Liszt'schen „Propheten-Phantasie“ hat sie aber nicht das Geringste zu thun. Das unter dem Bilde verzeichnete Motiv ist nicht von Liszt, sondern fast Note für Note von Meyerbeer; es ist das der Solo-Clarinete in der Introduction des ersten Actes vom „Propheten“. Folglich hätte ein holländischer Bauer, mit der Clarinette bei einer Windmühle sitzend, gezeichnet, und nicht Liszt, sondern Meyerbeer als Componist genannt werden müssen! Die Phantasie hat also hier unsern Künstler einen seltsamen Streich gespielt. Er charakterisirt den Ton-dichter vortrefflich und das Tonstück dennoch ganz falsch. Setzte man ein passendes Motiv aus den „Ungarischen Rhapsodien“ darunter, so wäre das Genrebild tabellos.

7) Russisches Original-Lied, von Leopold v. Meyer transcribirt (Nr. 3.). — Eine Mutter, trauernd am Grabe ihres Kindes. Ein betender Engel als Monument. — Da wir das bezügliche Lied nicht kennen (Leopold v. Meyer möge uns diese Unwissenheit verzeihen), so können wir über dieses Bild nicht urtheilen. Vielleicht enthielt der russische Originaltext einen Anhaltspunct für den Künstler. Das Bild als solches scheint uns das unbedeutendste der ganzen Sammlung; also auch hier, wie bei Stigelli-Voss, eine beachtenswerthe Uebereinstimmung zwischen dem Werth des Kunstblattes und dem des Componisten!

8) Mendelssohn's „Lied ohne Worte“, Agitato A moll (Heft 3. Nr. 5.). — Ein wahrhaft entsetzliches Bild; ein Herensabbath der fürchterlichsten Art. Der Tod, auf höllischem Roß dahin jagend, das Armeskinderglädchen läutend, schleift am Mitternacht den Scharfrichterkarren, mit den Leichen einer Kindesmörderin und mehrerer Verurtheilten beladen, vom Hochgericht zum Kirchhofe. Heulende Hunde werden von den dahin donnernden Mäthern zermalmt. — Hier haben wir einen Fall, wo die Phantasie des Malers weit über das Ziel des Componisten hinausgeschossen. Hätte der feine und stets „maßhaltende“ Mendelssohn ahnen können, daß seine noch immer in den eleganten Formen musikalischer Coursfähigkeit sich präsentirende „stürmische Bewegtheit“ eine so grauenvolle Interpretation veranlassen könnte, ich glaube, er hätte dieses „Agitato“ niemals drucken lassen. In welcher Nervenauflregung muß der Künstler leben, der durch einen Sturm im Wasserglase schon zu solchen höllischen Phantasien angespannt werden kann! Consequenterweise mußte ihn, bei solcher Geisteserregtheit, nach dem Anhören des ersten Satzes aus dem Liszt'schen „Dante“, oder des letzten aus dem Berlioz'schen „Faust“ 2c. sofort ein Nervenschlag treffen. Oder, wenn er am Leben bliebe, möchten wir die Bilder sehen, die er zu diesen Symphonien entwerfen würde!

Dies gilt mehr oder weniger auch von den folgenden Illustrationen. Es sind deren noch 5, welche er sämmtlich zu

Beethoven'schen Sonaten aus der ersten Periode entworfen hat. Auch hier bestehen merkwürdige Mißverhältnisse zwischen dem musikalischen Vorwurf und der malerischen Ausführung. Am rührendsten ist

9) Das Bild zu Beethoven's Cismoll-Sonate (Op. 27. Nr. 2.) erster Satz. — Die Leiche eines jungen Mädchens auf ärmlichem Lager, ein Brautkranz zu ihren Füßen. Ein einziger Stern wirft durch das halbgeöffnete Fenster sehr mattes Licht auf die todt' Braut. — Das Bild wirkt offenbar ergreifend. Wenn wir auch wohl mit Bestimmtheit behaupten dürfen, daß Beethoven bei dieser sogenannten „Mondschein-Sonate“ kein ähnliches Bild vorgeschwebt haben kann, so liegt doch in dieser originellen Auffassung des schwermüthigen Gesanges (für uns wenigstens) etwas so Fesselndes, daß dieses Bild der todt' Braut uns wieder erscheinen wird, so oft wir den ersten Satz der Cismoll-Sonate hören werden. Hier also liegt in der phantasievollen Auffassung des Künstlers etwas Zwingendes, welchem nachempfindende Naturen sich beugen können, auch wenn sie von der Verstandesseite dem widerstreben möchten. Offenbar ein Triumph der Kunst. — Anders verhält sich freilich mit den folgenden Illustrationen.

10) Adagio aus Beethoven's Dur-Sonate, Op. 22. — Goethe's „Faust“, erster Act. Faust stumm am Bulte:

„O, sähest du voller Mondenschein
„Zum letzten Mal auf meine Pein!“ —

Wenn der Maler schon bei diesem Adagio eine so hochfliegende Phantasie entfaltete, möchten wir wissen, wie er die große Dur-Sonate Op. 106. illustriren wollte! — Ihm hier und in den noch übrigen Bildern zu folgen, fehlt uns in der That jeder Maßstab.

11) Andante aus Beethoven's Dur-Sonate, Op. 14. — Die heilige Jungfrau auf dem Throne, im Begriff, die himmlische Krone zu empfangen. Anbetende Frauen mit den Symbolen der Kreuzigung zu ihren Füßen. — Wir können hier Nichts hinzufügen, als daß wir das Bild ebenso wenig, als seinen Zusammenhang mit den Beethoven'schen Dur-Variationen verstehen.

12) Erster Satz aus Beethoven's „Appassionata“, Fmoll, Op. 57. — Der gekreuzigte Christus, in über Nacht auf Golgatha. — Das Bild ist von einem unendlich tiefen Schmerze durchweht und als Kunstwerk, trotz seiner trostlosen Melancholie, uns bedeutungsvoll. Wie aber kommt es zur „Appassionata“? — Als Beethoven einst gefragt wurde, was er sich bei dieser wunderbaren Sonate gedacht, antwortete er kurz: „Lesen Sie Shakespeare's Sturm.“ Das mag unserm Maler unbekannt gewesen sein, — aber welcher Riesenschritt von Prospero's Zauberinsel bis zu Golgatha! — Gabriel Max neigt offenbar zum Mystisch-Religiösen; seine Phantasie darf aber nicht das Unmögliche von uns fordern! Ebenso im letzten Bilde:

13) „Grave“ aus Beethoven's „Pathétique“, Op. 13. — Die Auferstehung! Ein in seiner Wirkung nicht erhebendes, sondern zermalmdes Bild, ohne Trost und Hoffnung. — Was wohl Beethoven zu dieser Interpretation seines pathetischen E moll gesagt haben würde? — Wenn diese Skizze bei dem markerschütternden Höneruf im „Crebo“ der Liszt'schen großen Messe, oder bei dem donnernden „Dies irae“ von Berlioz conceipirt worden wäre, könnten wir sie verstehen.

Wir sind zu Ende mit dem Betrachten dieser, in jedem Falle äußerst anregenden Reihe von „Phantasiebildern“, haben

und dabei aber leider mehr und mehr von den Intentionen der Componisten entfernen müssen. Beethoven muß doch am schwierigsten zu erfassen sein, da hier der begabte Maler offenbar am weitesten fehl griff! Konnten wir auch nur zuweilen und nur bedingungsweise unsere Zustimmung zu dem Erstrebten und Erreichten ertheilen, so beharren wir dennoch auf unserer Meinung, daß auf diesem Wege für die Malerei noch Vieles und Bedeutendes zu erreichen wäre. Auf den ersten Wurf kann eine solche Aufgabe nicht durchgängig befriedigend gelöst werden. Möge nur der wackere Künstler nicht erlahmen, und möchte sein Vorgang berufene Nachahmer finden.

Gabriel Max ist sich wohl bewußt, durch seine „bildlichen Echos, als Wiederhall verklungener Melodien, eine Lücke in der Kunst alter und neuer Zeit ausgefüllt zu haben, welche bisher den Vorstellungen von Ebnen durch „Bilder einer regen Phantasie noch keinen Raum gegönnt hatte“. Wir kennen erst ein Beispiel, wo ein namhafter Künstler sich an die Illustration einer Symphonie gewagt hat, und zwar an eine von Beethoven. Es war Moritz von Schwind, der vor etwa 10 Jahren ein Bild „die Symphonie“ entwarf, in dessen Randzeichnungen sehr äußerliche Dinge, z. B. die Aufführung einer Symphonie, zur Darstellung kamen. Eingeweihte wollten wissen, mit dieser Symphonie sei die Adur-Symphonie gemeint, aber das mußte man errathen. Doch war dies eine reine Unmöglichkeit, da man den Zusammenhang selbst dann nicht errieth, wenn — man ihn wußte! Bei aller Verehrung für Schwind, den Meister der romantischen Sagen- und Märchenwelt, mußten wir uns gestehen, daß dieses Bild sicher das verfehlteste sei, was er je entworfen. Da diese Ansicht, wenigstens unter den Musikern, ziemlich allgemein war, so glaubte man, auf diesen einzigen Fall hin sofort das ganze Genre verwerfen zu müssen, — man schüttelte, nach dem bekannten Sprichwort, das Kind mit dem Bade aus. — Um so erfreulicher war uns die Erscheinung von Gabriel Max, der bei allem Mißlingen doch wieder so glückliche Treffer hat, daß er mit seinen Phantasiebildern dieses Genre in seine Rechte eingesetzt, ja wir dürfen sagen, neu erfunden hat.

Er gestatte uns aber, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß er, ohne seiner regen Phantasie hierdurch Fesseln anzulegen, derselben zuweilen eine bestimmtere, positivere Richtung ertheilen könnte, wenn er nicht verschmähen wollte, die Meinung einsichtiger und phantasievoller Tonkünstler hierbei zu hören, und sich durch Biographien, Programme oder sonstige Erläuterungen in den Situationen einigermaßen zu orientiren. Auch scheinen nur wenige Constide zu seiner genaueren Kenntniß gelangt zu sein, — denn wie könnte er sonst auf Componisten wie Leopold v. Meyer und Stigelli gerathen sein; wie käme er speciell auf die Propheten-Phantasie von Liszt; wie hätte ihn von Schumann nicht vieles Andere weit mehr anregen sollen, als gerade dies kleine Kinderstück? — Die überaus rege, wenn auch nicht geregelte Phantasie von Gabriel Max neigt, wie gesagt, theils zum Mystisch-Religiösen, theils zum Grotesken und Schauerlichen; das Leben und Weben der Geister, in der Nachtseite ihrer spukhaften Existenz, ist sein eigentliches Element. Dies gesteht er selbst durch die Wohl des Motto von Josef Bayer, der die Gedanken „Besuche von Dämonen“ nennt, deren „wilben Spul“ der Maler festzuhalten suchte. — Wie schade, daß er die Werke von Berlioz nicht zu kennen scheint! Das wäre der Mann für ihn. Beim Anhören der „Symphonie fantastique“, des

„Faust“, der „Fee Mab“ aus „Romeo und Julie“, des Requiem etc. müßten ihm Gestalten in Masse aufgehen, die ihn wie längst Bekannte und Berufene begrüßen würden. Auch Liszt im „Dante“ und „Mephisto“, im „Mazeppa“, der „Hungaria“ und „Bergsymphonie“, im „Ezerzo und Marsch“, „Tobientanz“, in den großen Concert-Studen, den „Ungarischen Rhapsodien“ und vielem Anderen müßte im höchsten Grade sympathisch auf ihn wirken.

Doch — wir sprechen nicht zu Gabriel Max allein. Wir möchten auch andere phantasievolle Maler zum Illustriren der Musik anregen. Nicht Jedem aber ist das dämonisch entfesselte Element sympathisch. Doch gäbe es für jedes Genre und jede Richtung Stoff genug in den romantischen Höhen und Tiefen unserer Kunst, von Beethoven bis auf den heutigen Tag. Welche erhabenen Gestalten müßten nicht aus der „Eroica“, Emoll und Neunten, welche lieblichen und heiteren aus der „Pastorale“ und Adur-Symphonie geschaffen werden können. Auch Spohr in der „Weihe der Ebnen“ und Aehnlichem wäre vortrefflich zu illustriren. Welche „Fülle der Gesichte“ lebt und weht noch unerkannt in Franz Schubert's Tonwelt; und Chopin und Schumann (namentlich der letztere) gäben ganze Bildersammlungen. Da ist der „Carneval“, die „Florestan- und Ensebius-Sonate“, da sind die „Kinderszenen“, „Phantasiestücke“, „Nachtstücke“, „Kreisleriana“, „Novelletten“ und „Walbszenen“; da „Manfred“ und die „Rheinische Symphonie“ — — —

„Greift nur hinein in unsrer Ebnen Leben,
„Und wo Ihr's packt, da ist's interessant!“

Richard Pohl.

Instructive Lehrbücher.

Konig Köhler, Der Clavierunterricht. — Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Leipzig, J. J. Weber. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 1861. Kleinoctav. 300 S.

Dieses vortreffliche Werk ist eine wahre Fundgrube goldener Regeln und gebienger Winke für den Clavierlehrer. Es hat auch so allgemeinen Beifall gefunden, daß innerhalb eines Jahres eine zweite Auflage davon erforderlich wurde, die noch mannigfache Verbesserungen und Bereicherungen erfahren hat. Wir begrüßen den geschäftigen Verfasser herzlich als Gesinnungsgenossen; wahrhaft erfrischt hat es uns, auf jeder Seite die eigenen Erfahrungen und Ansichten bestätigt zu lesen; da giebt es fast keinen Satz dieses 300 Seiten haltenden Buchs, den wir nicht aus innigster Ueberzeugung unterschreiben könnten. — Nur dem Seite 51. über die Clementi'schen Sonaten, unter Berufung auf Beethoven, ausgesprochenen Urtheile können wir nicht beipflichten. Schindler, welcher uns die Aeußerung Beethoven's, „wer Clementi's Sonaten innehat, der habe damit zugleich die von Haydn und Mozart“, aufbewahrt hat, scheint dieselbe allerdings von dem inneren Werthe der Clementi'schen Sonaten verstanden zu haben; aus Beethoven's ganzer Richtung folgt aber mit Nothwendigkeit, daß er mit dieser gelegentlichen Aeußerung bloß ein Urtheil über die technische Schwierigkeit der Clementi'schen Sonaten im Vergleich zu den leichteren Mozart'schen und noch leichteren Haydn'schen habe abgeben wollen. Es ist rein undenkbar, daß dem Schöpfer der Programmmusik der geistige Abstand zwischen Clementi und Mozart, bei übrigens täuschend ähnlicher äußerer Gestalt, entgangen sein sollte.

Selbstverständlich wollen wir aber hiermit keineswegs die großen Verdienste Clementi's um die Technik und seine Verwendbarkeit, ja sogar zur Zeit noch bestehende Unentbehrlichkeit für den Clavierunterricht geleugnet haben.

Könnte uns ein ähnliches Werk, die „Aesthetik des Clavierspiels“ von A. Kullak, nur wenig befriedigen, so freut es uns heute, den Röhl'schen „Clavierunterricht“ desto wärmer empfehlen zu können. Jeder Lehrer eines gesunden und soliden Clavierspiels sollte es auf seinem Pulte liegen haben. Statt jeder weiteren Anpreisung möge der Verfasser selbst für sich sprechen und das Schlusskapitel, „Quintessenz“ überschrieben, hier zugleich als Stylprobe eine Stelle finden. Es lautet:

„Ein gebildeter Spieler und ein recht musikalisches Clavierstück stehen in engster Verbindung zu einander, und zwar körperlich wie geistig: denn das Geistige und Technische des Stückes beansprucht den Geist und die Glieder des Spielers. Wie dieser, so hat auch das Musikstück seine Seele (in der Stimmung), sein festes Gerippe (im Takt und in der rhythmischen Gliederung), sein warmes Blut (in dem überall lebendig flüssigen musikalischen Temperament), seine Nerven (in den besonders vortragsbestimmenden melodischen und harmonischen, rhythmisch accentuirten Sinnönen) u. s. w. Daraus ist nun theoretisch die Quintessenz des ganzen Clavierspiels zu folgern. Der Geist des Spielers erkennt aus innerer Kunstsympathie den Geist des Stückes, dessen Stimmung in stetem Flusse ist, periodisch aber eine allgemeine festbestimmte Stimmungsphysiognomie hat; im Spielen wirkt nun der Geist auf den nervösen Zustand der spielenden Glieder, so daß auch in diesen, bis in die kleinste Faser, eine Art Spiel der Lebensvibration vorgeht, das in seinen Schwingungen, seinem Erstarren und Ersterben, schneller und ruhiger genau dem Tonleben der Musik entspricht; das Nervenleben und die Technik, die Glieder und der Claviermechanismus stehen so in enger, geistig und körperlich magnetischer Wechselwirkung, der Musiksinne im Stück und das Gemüth des im Spiele thätigen Künstlers elektrifiziren einander. Bis in die feinsten Details des musikalischen Clavierspiels, in jeder Note und Taste stets vergehend und wieder werdend, geht die Vibration in unsichtbaren, doch lebendig empfindbaren Lebensfunken durch die Ader der Musik und des Musikers, um sich durch die feinfühlenden Fingerspitzen in die seelisch gewordenen Anschlagsbewegungen zu ergießen. So geht die Musik durch ihre technische Körperlichkeit in Fleisch und Blut des Spielers über und — spielt sich selbst in ihm, sie erregt und bestimmt vom Geist heraus jeden Nerv in jedem flüchtigen Augenblick des geistigen Auffassungssinnes und bildet so die unlehrbare Seelenbewegung im gebildeten Anschlag, für alle Ton- und Figurenfolgen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen und Verwickelungen. Die gefühlsgesättigte Melodie mit ihren unerklärlichen Abstufungen von Empfindungsnuancen, die zuckend accentuirte Rhythmik, die laufenden Passagen, wie die schweren Accorde und lispelnden Figurationen im Stücke finden eine verständnißvolle Aufnahme in dem empfänglich gestimmten Geist und setzen mit Blüthenschnelle die Glieder in den eigens zum Clavierinstrumentalen Ausdruck gehörenden Anschlagszustand: die Claviatur hört auf, ein kalter, tochter Mechanismus zu sein, die Tasten werden in unmittelbarer warmer Berührung die Töne selber und nur sie fühlt der Spieler im Anschlage; Ton- und Nervengefühl vermählen sich so miteinander und — der Anschlag ist der Geist, der jeden Ton nach seiner Art angiebt, weich, hart, rau, zart, spitz, gezogen, massig, glatt, ruhig, bebend — aus der Stimmung heraus. So ist die Kette der

claviermusikalischen, praktisch thätigen Kräfte eine geschlossene im Leben athmenden Spiel, sie vergrößert sich durch Zuhörer, erregt die unter dem Eindrucke stehenden Mitgenießenden, entflammt ihre Lebensgeister, die Pulse pochen schneller, rühren die freien Glieder auf, sie wollen und müssen Beifall spenden, während sich das bewegte Gemüth unter lautem Beifallsrufe erholt!

Das ist dann rechter Sinn und Zusammenhang — und so soll er immer bestehen zwischen dem Musikstücke, dem Instrumente und dem Clavierspieler.“
DAS.

Aus New York.

Jedermann in der Welt kann die Wahrheit vertragen, außer derjenige, für den sie bestimmt ist. Das beweisen die Folgen meiner letzten Correspondenz, welche hier einen wahrhaften Sturm im Theekessel (um nicht den Pluralis zu gebrauchen) erregt hat. Der Abgeordnete Jacobi hatte Unrecht: es ist nicht allein das Unglück der Könige, daß sie die Wahrheit nicht hören wollen, andere Leute thun dasselbe. Anscheinend hat sich ein großer Theil der hiesigen Musiker, namentlich derjenigen, welche zur philharmonischen Gesellschaft gehören, so sehr in den Weichrauch der Selbstberäucherung gehüllt und aus dem Institut eine Anstalt zur gegenseitigen Bewunderung gemacht, daß „der Wilde, der um die Mauer geht“ und die Leute ein wenig aufrütteln will, sehr mißliebig wird, und man ihn mit Interdict und Anathema belegt. Sie wissen, wie die Jünger der Schule des Fortschritts selbst in Berlin und Wien gegen Publicum und Musiker zu kämpfen hatten, obgleich dort nicht allein die äußeren Formen des gesellschaftlichen Lebens, sondern auch das Streben nach fortschreitender Entwicklung und der kritische Verstand mehr ausgebildet sind als hier, wo es mit dem Verstande mitunter sehr kritisch ist. Nicht allein der Recensent, welcher nicht in das Ruchhorn stoßen will, auf welchem die Majorität bläst, gerieth in Gefahr, mit dem „Steinigt ihn!“ verfolgt zu werden, sondern auch der Künstler, welcher mit Energie neue Bahnen brechen und der Gegenwart ihre Rechte gegenüber der mumienhaften, starren Vergangenheit verschaffen will. Glücklicherweise lassen sich weder Recensenten noch Künstler, welche den Fortschritt als ihren Lebenszweck aufgestellt haben, durch das Geschrei der ewig Blinden verhindern, und Ihr Berichterstatter wird trotz allem Proteste fortfahren, freimüthig, aber „sine ira et studio“ die Dinge hier zu beurtheilen, wie sie sind, und seine Meinung auszudrücken, wie diese Dinge eigentlich sein sollten.

Ich will über die letzten philharmonischen Concerte kurz ein allgemeines Urtheil fällen, und dies geht dahin, daß ein bemerkbarer Fortschritt, eine richtige Progression, Geschmack bei der Zusammenstellung der Programme, Läuterung des Geschmacks und des Publicums noch immer nicht in den Concerten zu finden sind. Zieht der eine Director vorwärts, so ziehen die anderen rückwärts; wird einmal eine Piece von Liszt gewagt, so muß eine alte Scharte als Abkühlungsmittel gleich dahinter folgen, und wenn neue Sachen aufgeführt werden, so geschieht das nicht, weil man den Fortschritt will, sondern weil man aus Curiosität die Sachen auch ein Mal hören will, um dann die Achseln zucken zu können. Und auch so weit ist man nur mit Mühe gelangt. Deshalb beweisen die neuen Werke, welche aufgeführt werden, durchaus nichts für den Geschmack der Gesellschaft, und das Brüllen damit Europa gegenüber, ist nichts als ein hohles, plattirtes zur Schau Tragen von Gefüh-

len, die man nicht befolgt, sknerische Eitelkeit und bloßer Humbug. Neu war die Brahms'sche Serenade Op. 16, welche geschmackloser Weise hinter die Schumann'sche Dmoll-Symphonie gestellt war, wodurch sie natürlich sehr an Eindruck verlor und im Allgemeinen nicht gefiel. Es scheint mir überhaupt fraglich, ob die Piece sich für ein großes Orchesterconcert eignet. Hr. Hartmann aus Berlin spielte die Liszt'sche Polonaise in E und den ersten Satz des E-moll-Concerts von Beethoven mit ziemlich entwickelter Technik. (Die Polonaise ist von Carl Wolfram in Philadelphia mit vielem Glück gespielt worden.) Herr Goldbeck hatte zwei eigenthümliche Werke, zwei Charakterstücke, für Orchester mit obligatem Piano componirt, welche anspruchlos gegeben durch entschieden geistvolle Momente sich sehr empfehlen. Ob Hr. Goldbeck eine neue Kunstgattung schaffen will oder wird, will ich nicht entscheiden, indessen steht es fest, daß die Compositionen, und zwar namentlich die erste von beiden, sehr der Beachtung werth sind. Marschner's Bampyr-Ouverture wurde auch zum ersten Male gespielt, und zwar zum Gedächtnisse des Dahingegangenen, der sich jedoch für die Art der Ausführung sehr wenig bedankt haben würde, wenn er sie gehört hätte. Die Schubert'sche Symphonie wurde ohne Wiederholungen gespielt, und zum ersten Male der Orpheus von Liszt vorgelesen. Ich will bemerken, daß Herr Eisfeld die beiden letzten Concerte dirigirte und zwar mit mehr Ruhe und Auffassung, als in den früheren zu bemerken war. Hr. Bruno Wollenhaupt spielte mit großer Vollendung das Lipinski'sche (abgedroschene) Concert, welches von dem Directorium ausgewählt worden war. Hr. Richard Hoffmann spielte das Mozart'sche Concert Nr. 8. in D. — Hoffen wir, daß im künftigen Jahre die Concerte entweder besser werden, oder, wie beabsichtigt wird, eine neue philharmonische Gesellschaft gegründet werde, aus welcher die unsauberen Geister der jetzigen getrieben werden.

Die Herren Mills und Mollenhauer haben vier Soiréen gegeben, bei welchen Hr. Mills seine glänzende Technik zur Geltung brachte; die Programme nennen jedoch keine Meisterwerke. Mit Satter hat Hr. Mills unbedingt die erste Stelle als Salonspieler hier.

Die Thomas'schen Soiréen sind geschlossen worden, und sie haben sich nicht allein sehr gut pecuniär bezahlt, sondern sind immer mehr zu einer Institution geworden. Die Herren haben ein festes, großes und glänzendes Publicum, welches zugleich kunstverständlich und in hohem Grade enthusiastisch ist. Ueber die Programme, die ich Ihnen bereits mitgetheilt habe, brauche ich kein Wort zu verlieren; ich glaube, daß in keinen Soiréen für Kammermusik irgendwo bessere Programme zu finden sind, und ich kann die Künstler ohne Uebertreibung die Apostel der neueren Richtung in Amerika nennen, um so mehr, als sie mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt haben, bevor sie sich so feststellten, wie es jetzt der Fall ist. Schmähsucht und Mißgunst haben Thomas und seine Freunde nicht abgehalten, rüstig und furchtlos fortzuschreiten und gestützt auf das Bewußtsein ihres Werthes als Künstler sich hoch über der Gemeinheit ihrer Neider zu erhalten.

Theodor Thomas gab ein großes Concert, welches von der gesammten Elite englischer und deutscher Zunge als das glänzendste der Saison bezeichnet wird und zwar mit Recht. Das Programm war mit Rücksicht auf die Vorführung neuer Piecen zusammengestellt und brachte die Ouverture zum „fliegenden Holländer“, die sämmtliche Musik zu „Struensee“, die Schubert'sche Phantasie von Liszt arrangirt, die

Moscheles'schen „Contraste“ für acht Hände (und tausend Beine zum Davonlaufen) und den ersten Satz des Molique'schen A-moll-Concerts. Die Herren Mason, Mills, Goldbeck und Hartmann spielten das Pianoforte, Hr. Wollenhaupt das Molique'sche Concert ganz prächtig und mit feiner und geistvoller Auffassung.

Hr. Thomas dirigirte zum ersten Male in einem selbst von ihm gegebenen Orchesterconcert und kam, wie zu erwarten war, aus der Feuerprobe glänzend hervor. Der junge Künstler besitzt ein äußerst feines Gefühl und einen ästhetisch außerordentlich schön ausgebildeten Geschmack. Dazu kommt nun regelrechte Energie, Ruhe und Sicherheit und eine vollendete Beherrschung der Partitur. Ich will keine Vergleiche mit anderen Musikern ziehen, kann jedoch nicht umhin, zu erwähnen, daß Hr. Thomas die größte Allseitigkeit und eine Sicherheit besitzt, wie sie selbst bei erfahrenen Dirigenten selten vereint gefunden werden. Die Zukunft gehört dem jungen Musiker und durch ihn dem Fortschritt.

Der Pianist Gottschalk von Havana hat mehrere Concerte hier gegeben. Er ist principiell nicht so schlimm, als er factisch erscheint, und wenn er auch vollständig in die Süßlichkeiten und Flachheiten der modernen Salonpiecen versunken scheint, so ist ihm „die Geisterwelt“ doch nicht verschlossen. Seine technische Fertigkeit mag nicht so solid sein, wie die anderer Pianisten, sie ist aber durchaus genial, und der Künstler weiß Effecte zu erreichen, an welche vor ihm kein Pianist gedacht hat. Eine zarte Natur, durchaus poetische Begabung, überraschend umfassende, wenn auch vielleicht nur encyclopädische Bildung und die Tournüre des Mannes der feinen Gesellschaft tragen dazu bei, Gottschalk in dem Grade beliebt zu machen, in dem er es ist. Er wird vorläufig hier bleiben und im nächsten Winter der Anziehungskraft der Ristori und der Geschwister Marchisio den Rang streitig machen. E. R.

Aus Oldenburg.

Drei hiesige musikalische Institute gehören der Oeffentlichkeit an: die großherzogliche Hofcapelle, der Singverein und ein engerer Verein für Kammermusik. Die beiden erstern leitet der Hofcapellmeister A. Dietrich, zu letzterem gehören die HH. Concertmeister Engel I., Engel II., Hofmusici L. Ebert und F. Schmidt; außerdem theilhaftig sich Herr Dietrich durch Uebnahme der Pianofortepartien. In besonderer Gunst steht die classische Musik, die seit vielen Jahren hier vorzugsweise sorgfältige Pflege fand; aber auch die Romantiker Weber, Spohr, Marschner, Mendelssohn, nicht minder Componisten der Jetztzeit, wie Gade, Rubinstein, Bargiel, J. Brahms haben Eingang gefunden; nur die neudeutsche Schule ist bis jetzt unberücksichtigt geblieben. — So brachte die Hofcapelle in diesem Winter Symphonien von Beethoven (in B und Fdur), Haydn (Bdur), Gade (Nr. 1.), Schumann (Dmoll), Brahms (Serenade in Ddur); Ouverturen von Mendelssohn (Meeresstille), Catel (Semiramis), Beethoven (Op. 115), Mozart (Zauberflöte), Cherubini (Abenceragen), Weber (Oberon); Concerte von Schumann (A-moll, vorgetragen von Frau Clara Schumann), Beethoven (Violinconcert, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Engel), Spohr (Singscene, vorgetragen von Hrn. Hofmusicus Krollmann) und Concertino für Flöte (vorgetragen von Hrn. Hofmusicus Syvart), Mozart (Symphonie concertante für Violine und Bratsche, vorge-

trägen von dem Hofmusicus Hrn. Schärnack und Capellmusicus Hrn. Schmidt II.); außerdem Solovorträge von Hrn. Fopsopernsänger Dr. Gung aus Hannover, von einem Dilettanten aus Bremen, einer angehenden Sängerin aus Jetter, Herrn Director Behr aus Bremen und ein Violoncellconcert von dem hiesigen Hofmusicus Hrn. Ebert.

Wie sich das Orchester als ein sehr tüchtiges bei allen Concerten bewährte, so erfreuten sich auch die meisten Solovorträge eines allgemeinen Beifalls, besonders erregte das Spiel der Frau Clara Schumann und des Hrn. J. Brahms den seltensten Enthusiasmus. In den Abendunterhaltungen für Kammermusik hörten wir außer den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann die Dur-Suite für Pianoforte von S. Bach und ein Quartett für Streichinstrumente von A. Dietrich. Letzteres fand als geistreich durchgearbeitetes, formell abgerundetes Werk wohlverdienten Beifall; da es binnen kurzem im Stich erscheinen wird, so machen wir Quartettvereine darauf aufmerksam. Leider waren wir verhindert, ein neues Quartett von Meinardus zu hören, welches beifällig aufgenommen sein soll. — Von dem Singvereine wurde aufgeführt: „Paulus“ von Mendelssohn, das Weihnachtsgesang von S. Bach, außerdem Mirjams Siegesgesang von Fr. Schubert, das Vaterunser von G. Janßen, ein Wanderlied von Meinardus, das Zigeunerleben von R. Schumann, Ave Maria von Brahms u. A. Die Solovorträge wurden übernommen von Frau Concertmeister Engel, deren

lieblicher Sopran vom Prof. G. G. ausgezeichnet geschult ist, und von Dilettanten. — Schließlich sei noch der ausgezeichneten Leistungen des hiesigen Hautboisencorps unter Leitung des Musikdirector Bößler Erwähnung gethan.

Als ein musikalisches Ereigniß kann der Besuch von J. Brahms Mitte März betrachtet werden. Seine Werke sind in den letztern Nummern d. Bl. einer ausführlichen Besprechung unterworfen, deshalb bemerken wir nur, daß das Publicum nach Aufführung der Dur-Serenade für Orchester in einen nicht enden wollenden Applaus ausbrach, daß (was hier selten oder nie vorgekommen ist) der Componist mehrmals gerufen wurde, und daß Bekenner jeglicher Kunstrichtung diese Anerkennung theilten. Nicht allein die Serenade, sondern auch die Quartette für Pianoforte und Bogeninstrumente, die Variationen über ein Händel'sches Thema und das „Ave Maria“ überzeugten bald das Publicum, daß hier ein jugendlicher Meister mit sicherer Hand das Steuerruder der Musik erfaßt habe und unbelästigt um jeglichen Wind die Bahnlinie verfolge, welche ihn sicher an das wahre Kunstziel führe. Schließlich fanden wir Gelegenheit, im Privatreis Brahms' jüngst erschienene Werke für Pianoforte, seine Variationen über ein eigenes und über ein ungarisches Thema zu hören. Wie bei den früheren öffentlichen Vorträgen bewies auch bei dem Vortrage dieser sehr schwierigen Compositionen Herr A. Dietrich seine glänzende Virtuosität als Pianist.

H. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Dreizehntes Concert des Dilettanten-Orchester-Vereins. — Dieser Verein, von dem wir erst kürzlich (in Nr. 23.) Lobenswerthes zu berichten hatten, entwickelt eine große Thätigkeit, vielen Fleiß und erfreut sich der offenbaren Theilnahme des hiesigen Publicums. Dies bewies wiederum die Matinee, welche er Sonntag den 22. Juni im überfüllten großen Saale des Schützenhauses veranstaltete. — Sie wurde eröffnet durch die Overture zu „Prometheus“ von Beethoven, die im Ganzen recht gut, wenn auch noch etwas unruhig gespielt wurde. Es war, als wenn das Orchester insgesamt erst ein kleines „Kanonenfeuer“ zu überwinden hätte, — kein Wunder, da wir unter den Mitwirkenden nur Wenige bemerkten, die auf den Schlachtfeldern des Podiums schon die Seelenruhe erprobter Krieger sich erkämpft haben. Noch gerundeter und sicherer ging die zum Schluß ausgeführte Mozartsche Symphonie (Dur mit der Schlußfuge). Diese Leistung hat uns sogar überrascht. Daß natürlich der schwere letzte Satz noch Manches zu wünschen übrig ließ, namentlich in der Klarheit der Mittelsstimmen, in der Präcision der Einsätze und Ruhe der Phrasirung, ist durchaus kein Tadel, wenn man bedenkt, daß man ein Dilettanten-Orchester vor sich hat. Manches handwerksmäßig abspielende Stadtorchester könnte sich den Eifer und die Pietät zum Muster nehmen, mit welchem diese kunstgebildeten Dilettanten ihre Aufgaben lösten, sowie die Empfindung, mit welcher z. B. der Adagio-Satz der Symphonie gespielt wurde.

Als Instrumentalist trat der Concertmeister des Vereins, Herr Advocat Kleinschmidt, auf. Er spielte die „Phantasie-Caprice“ von Bizet mit Orchester und hatte sich damit eine sehr schwere Aufgabe gewählt. Es würde sich in keiner Weise geziemen, an diese Leistung den absoluten Virtuosen-Maßstab zu legen; wie sie anspruchlos gegeben war, muß sie auch anspruchlos aufgenommen werden. Daß aber ein Dilettant überhaupt an eine solche Aufgabe, die jedem Virtuosen gehörig zu schaffen macht, sich nur wagen kann, bekundet schon tüchtiges Studium und große Liebe zur Sache. Vielleicht thäte man aber doch besser, weniger schwierige Stücke zum Vortrag zu wählen; ein Bizet'sches Concertstück tritt aus dem Rahmen der

Leistungen, welche der Dilettanten-Verein sich als Ziel vorgesteckt hat, doch zu sehr heraus. Zugleich sei hier des Eifers und glücklichen Erfolges Herrn Kleinschmidt's als eines guten Concertmeisters anerkennend gedacht. Sein Violon-Solo wurde vom Orchester recht sorgfältig und eingehend accompagnirt.

Die Sängerin dieses Concerts war Fräulein Jenny Busl, jene junge Amerikanerin, die wir schon neulich im Orgelconcert (vergl. Nr. 25.) mit großer Theilnahme hörten. Frä. Busl hat sich unsere Sympathie auch diesmal zu erhalten gewußt. Ihre kleine, aber gut gesungene Stimme eignet sich freilich nicht zu Allem; sie muß ihre Programme mit Vorsicht zusammenstellen, um sich nichts zuzumuthen, was zwar an sich nicht über ihre Kräfte wäre, aber ihrem Timbre nicht gut steht. So diesmal das Frühlingslied („Durch den Wald, den dunkeln“) von Mendelssohn; ein Lied, das (zwar nicht dem Penau'schen Texte, aber der nun einmal beliebten Mendelssohn'schen Auffassung nach) siegesgewiß, lebensfrisch und muthig hinaus geschmettert werden muß, während Frä. Busl im Liebe mehr zum Sentimentalen und Elegischen neigt. Vortrefflich lag ihr daher das liebe „Schwebelied“ von Berg, das Frä. Busl ganz reizend sang; ihre Beherrschung des piano war sogar meisterhaft. Als drittes gab sie das bekannte Taubert'sche Cabinets- und Dosenstück: das „Wiegenlied“ („Mein Kindchen ist nicht dumm“), das in des Wortes verwegener Bedeutung nicht tot zu machen ist, obgleich Jenny Lind, Johanna Wagner und viele Andere ihr Möglichstes dazu gethan haben. Wenn auch der Beifall diesem „Kinderlied“ nie fehlt (schon weil es an das Muttergefühl sämtlicher anwesender Familienbesitzerinnen sogleich appellirt), so war doch der Frä. Busl gespendete ein durchaus wohlverdienter. — Am Schluß des ersten Theiles sang Frä. Busl noch die Rossini'sche Arie aus „Semiramide“. Das schwierige Concertstück gelang ihr vortrefflich; sie hatte Gelegenheit, hierbei ihre gewandte Coloratur zu entfalten, wie denn überhaupt derartige Concertarien Frä. Busl bei jedem Publicum aufs günstigste einführen werden. Nur mag sie sich hüten, ihrer Neigung zum Tremoliren nachzugeben. Ist das auch „italienisch“, so ist es doch niemals schön. Frä. Busl wurde nach der Arie verbittermaßen gerufen.

Wir wünschen schließlich dem Dilettanten-Orchester-Verein das

beste fernere Gelingen. Möge er in seinen löblichen Bestrebungen nicht erkalten, dann wird er noch viel Gutes leisten und die allgemeine musikalische Bildung fördern und verbreiten helfen. Die Sympathie des Publicums und selbst das Interesse der Musiker sind ihm gewiß.

R. P.

Darmstadt. Die glücklichen Erfolge, welche Herr Hofrath Kette, Vorstand des musikalisch-kunstlichen Instituts zu München, durch die von ihm angewendete akustische Behandlung zur Veredelung des Tones aller Streich- und Saiteninstrumente erzielt hat, haben ihm längst schon die ehrenvollsten Zeugnisse der kompetentesten Kenner, an deren Spitze selbst Spohr stand, sowie vielfache Auszeichnungen von Höfen erworben. Wir hatten es deshalb im Interesse der Kunst für geboten, die Erfindung des Herrn Kette immer mehr zur allgemeinen Kenntniß zu bringen, indem wir zugleich die Thatfache hinzufügen, daß demselben, nachdem er das Saitenquartett der Hofcapelle zu Darmstadt der erwähnten Aufführung unterzogen, als Beweis der Anerkennung und Zufriedenheit von S. K. H. dem Großherzoge das Ritterkreuz des Verdienst-Ordens Philipp des Großmüthigen am 8. Mai a. c. verliehen worden.

L. S.

Köthenberg. Die hiesige Hofcapelle hat durch den Tod eines ihrer ausgezeichnetesten Mitglieder, des Violoncellisten Kammermusikus D. S. Wald, einen schweren, fast unersehbaren Verlust erlitten. Zu Ende der Concertsaison schon sehr leidend, begab sich der Verstorbene in die Wasserheilanstalt zu Lindenwiese, von wo er leider nicht mehr wiederzukehren sollte; er unterlag daselbst den 29. Mai seinen schweren, körperlichen Leiden. Schiller des ebenfalls schon dahingegangenen ausgezeichneten Violoncellisten Mentzer in München, wird ihm die hohe, künstlerische Achtung aller Derer nachfolgen, welche seine glänzenden Eigenschaften sowohl als brillanter Virtuose, geübter Quartettspieler, wie als gewissenhafter Orchestergeiger kennen zu lernen das Glück hatten; als Menschen zierten ihn Bescheidenheit, Biederkeit und treuer Sinn!

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Wir sind jetzt in der Lage, die officiële Mittheilung machen zu können, daß Herr von Bronsart bestimmt von der Direction der „Enterpe-Concerte“ in Leipzig zurückgetreten ist. An seine Stelle wird der Pianist Herr Adolph Blaschmann — welcher bisher in Dresden lehte und u. A. den dortigen Dilettanten-Orchester-Verein dirigirte, — die Leitung der Enterpe-Concerte übernehmen. Herr A. Blaschmann wird dem entsprechend schon im Herbst nach Leipzig übersiedeln.

Hans von Bülow verläßt in diesen Tagen Berlin und begiebt sich für längere Zeit an den Rhein, theils zum Concertiren, theils zur Erholung. Er wird zunächst in Wiesbaden spielen und sodann Richard Wagner in Wiberich besuchen.

Hans von Bronsart befindet sich mit Gemahlin gegenwärtig zur Cur in Simenau im Thüringer Wald.

Pauline Lucca, das enfant chéri des Berliner Opernpublicums, gastirt in Breslau. Sie trat zuerst in den „Hugenotten“ auf.

Musikfeste, Aufführungen. In Berlin beabsichtigt man, zum Besten der Pestalozzi-Stiftung ein großes Concert unter Leitung der königl. Musikdirectoren Erl und Liebig am 28. d. M. zu veranstalten. Das Programm enthält u. A. Werke von Mozart, Beethoven, Weber und Wagner. Der Erl'sche Männergesangsverein will Volkslieder singen.

Unseren Notizen über das letzte Niederrheinische Musikfest in Köln ist berichtigend nachzutragen, daß die von Filler aufgeführte Composition („Die Nacht“, Hymne von M. Hartmann) kein Manuscriptwerk, sondern als Op. 99. (Breslau, Leudart) bereits erschienen ist. Im Wesentlichen der Sache ändert dieser Umstand natürlich nicht das Geringste. Das Gedicht von Hartmann wird sehr gelobt.

Am 13. Juni fand in der Kloster-Kirche zu Grimma eine Musikaufführung unter Leitung des Cantors Böhringer und unter Mitwirkung des Hrn. Hofopernsänger Weiß von Dresden, der Damen Streubel und Giesinger aus Leipzig und des Sängerkhors der Landesschule statt. Zur Aufführung kamen; Mozart's „Requiem“, Ehre von Hauptmann, Melchior Franz, und Arien von Mendelssohn (Paulus) und Bach (Pfingstcantate).

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Großherzogin. weimariſche Hof-Capell-Dirigentin, Frau Johanna Kohl, ist durch Ministerial-Decret vom 24. Juni zur Großherzoglichen Kammer-Musikantistin ernannt worden.

Neue und neuereinstudierte Opern. In München sollte eine

neue Oper von W. Bonser, „die heißen Foscari“ (frei nach Verdi?) gegeben werden, stieß aber beim Einstudiren auf so große Schwierigkeiten bei den Sängern, daß man daran denkt, sie wieder zurück zu legen. — „Wer die Tochter haben will, muß der Mutter den Hof machen“ — sagt ein triviales Sprichwort. — Wer eine neue Oper auführen will, muß vor Allen den Sängern den Hof machen — geht hieraus als Moral hervor.

In Karlsruhe sind die Opern „König Enzo“ von Albert und „die Katakomben“ von Filler zur Aufführung in nächster Saison bestimmt.

Musikalische Novitäten. Carl Taubig hat zwei Feste „Nouvelles Soirées de Vienne“, in Form von Walzer-Capricen nach Motiven von J. Strauss herausgegeben (Wien, Haslinger). Sie bilden das Seitenstück zu den reinen „Soirées de Vienne“, in denen Liszt in 9 Festsätzen (bei Spina) Walzer-Capricen nach Motiven von Franz Schubert schuf, die zu dem Größtesten gehören, was dieser noch unübertroffene Meister der Transcription der clavier spielenden Welt geboten. Carl Taubig hat seinem genialen Vorbild aufs würdigste nachgestrebt und in einem wahrhaft mustergetreuen Clavierfak die gewählten Motive ebenso geistreich als wirkungsvoll verarbeitet.

Aus dem Nachlaß des in Rom verstorbenen Tonkünstlers Theodor de Witt aus Wesel, welcher sich mit königl. preussischer Unterstützung während einer Reihe von Jahren in Italien aufhielt, ist das Manuscript einer sorgfältig redigirten Sammlung der Motetten von Palestrina für den Staat erworben, und die Publication derselben durch Abnahme von 50 Exemplaren unterstützt worden, welche zur Vertheilung an öffentliche Anstalten bestimmt sind. Der erste Band ist vor Kurzem erschienen.

Literarische Novitäten. Zu den bekannten billigen „Rathschissen“ von J. S. Weber in Leipzig ist ein neuer von F. L. Schubert: „Rathschissus der Musik-Instrumente“ hinzugekommen. Eine glückliche Idee.

Von der zweiten Auflage der „Biographie universelle des musiciens“ von Fétis ist soeben der dritte Band (Buchstaben D, E, F, G) in Paris erschienen. (In Leipzig zu beziehen durch Alphonse Dur.)

Todesfälle. Am 19. Juni starb in München der k. Hofkammer-Leopold Benz, ein in Süddeutschland beliebter Liebescomponist. Er war am 22. Juli 1804 in Passau geboren, 1824 wurde er als Baritonist in München für das Hof- und Nationaltheater engagirt und war 1839 bis 1856 Opernregisseur. Er war zugleich Professor am königl. Conservatorium für Musik und am königl. Wilhelms-Gymnasium in München. Benz trat 1826 zuerst als Liebescomponist auf; allgemeiner bekannt wurden namentlich seine „Kinderlieder“, nach Hoffmann von Fallersleben's Gedichten. Ein beliebter Liedertafel-Componist, wendete er sich später auch der Kirchenmusik zu. Sein Lehrtalent wird besonders gerühmt.

Leipziger Fremdenliste. — Herr A. Blaschmann aus Dresden war mehrere Tage hier anwesend. — Der Clavierlehrer Landwehr aus Brüssel befindet sich seit einiger Zeit hier zum Besuch.

Absfertigung des Herrn Jean Bott, Herz. S.-M. Hofcapellmeister.

Unsere als „grobe Unwahrheit“ charakterisirten Mittheilungen in Nr. 17. und 21 d. Bl. hatten folgenden Sinn: Die Prüfung der Bott'schen Partitur durch beide Capellmeister sei nicht der alleinige Grund für die Annahme der Oper gewesen. Da bekanntlich bei uns, wie auch anderwärts, das rein musikalische Votum der Capellmeister für die Aufführung der Oper nicht wesentlich ist, so heißt das von Hrn. Bott behauptete „Stimmen beider Capellmeister für die Aufführung“ nichts anderes, als daß diese Herren sich schließlich der Aufführung nicht widersetzt haben, wohl wissend, daß es ihnen ohnedies nichts gebräglich hätte. Womit steht aber fest, daß die beiden Hofcapellmeister die Annahme der Oper „Actio“ nur des Librettos und nicht der Musik wegen empfahlen haben, und wer die hiesigen Opernverhältnisse genauer kennt, wird dieses Verfahren im Allgemeinen auch gerechtfertigt finden. Den Vorwurf „grobe Unwahrheit“ dürfen wir daher, insofern er gegen uns gerichtet war, als erloschen ansehen und ihn dem geehrten Hrn. Hofcapellmeister Jean Bott zurücksenden. Er behauptet sich offenbar in großem Irrthum über seine Arbeit, das Urtheil des hiesigen Publicums, das Geschick seiner Oper und über die Wirkung und zugesandter Invektiven.

Berlin, den 19. Juni 1862.

J. H. Rode.

Wir haben uns genöthigt, vorstehende Erklärung wesentlich verkürzt zu veröffentlichen, da wir zu dieser Controverse das erforderliche Raum nicht mehr gewähren können, weshalb wir auch den Streit in d. Bl. als geschlossen erklären müssen.

D. A.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Bei C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig und Berlin, erschienen folgende

Compositionen

von

Wilhelm Speidel:

- Op. 3. Bilder aus dem Hochlande. 6 charakteristische Clavierstücke. Heft 1. No. 1. Auf dem See (5 Ngr.), No. 2. Zwiegespräch (5 Ngr.), No. 3. Wasserfahrt (5 Ngr.), No. 4. Zur Kirmess (7½ Ngr.), No. 5. Nach Sonnenuntergang (7½ Ngr.), No. 6. Unwetter (10 Ngr.). Complet 1 Thlr.
- Op. 5. Desgleichen Heft 2. No. 1. Morgenwanderung (7½ Ngr.), No. 2. Waldesrauschen (7½ Ngr.), No. 3. Auf der Alma (5 Ngr.), No. 4. Nachtliche Wasserfahrt (7½ Ngr.), No. 5. Der Maibaum (7½ Ngr.), No. 6. Am Bergstrom (7½ Ngr.). Complet 1 Thlr.
- Op. 6. 3 Frühlingslieder v. E. Geibel. (Dem Dichter zugeeignet.) No. 1. Kein Stern will grüßend funkeln. No. 2. Tief im grünen Frühlingshag. No. 3. Nun der Lenz im Forste. 15 Ngr.
- Op. 8. 4 zweistimmige Lieder mit Pianoforte: No. 1. Auf dem See, v. Fr. Beck. No. 2. Gebet, v. E. Geibel. No. 3. Die Nacht, die leuchtende Frühlingsnacht, v. Ed. Kauffer. No. 4. Morgenwanderung, von E. Geibel. 15 Ngr.
- Op. 10. Sonate für Pianoforte und Violoncelle (Joseph Meyer gewidmet). 1 Thlr. 25 Ngr.
- Op. 11. Kleine Scenen. 6 Clavierstücke im heitern Ton. No. 1. Wiegenlied (5 Ngr.), No. 2. Mazurka (7½ Ngr.), No. 3. Glockentöne (5 Ngr.), No. 4. Frühlingsanzug (7½ Ngr.), No. 5. Sonntagmorgen (5 Ngr.), No. 6. Saltarello (12½ Ngr.). Complet 1 Thlr.
- Op. 12. 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Heft 1. (dem Stuttgarter Liederkrans zugeeignet). No. 1. Morgenlied. No. 2. Heimlicher Liebe Pein. No. 3. Trinklied. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. (Jede Singstimme einzeln à 5 Ngr.)
- Op. 16. Desgleichen Heft 2. (der Münchener Liedertafel zugeeignet). No. 1. Waldnacht. No. 2. Der fahrende Student. No. 3. Weinlied. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Jede Singstimme einzeln à 5 Ngr.)

Allen Männergesangsvereinen,

welche auch dem heiteren Theile der Männergesangscompositionen einige Pflege angedeihen lassen, kann Unterzeichneter Carl Appels „Spinnerlied“ als eine schöne, sehr geschickt gearbeitete und den günstigsten Eindruck machende Composition empfehlen, nachdem dieselbe von der hiesigen Liedertafel, die dormalen unter seiner Leitung steht, mit dem besten Erfolg zur Aufführung gebracht worden ist. Text und Musik sind nicht trivial und doch höchst charakteristisch. Gewiss, diese Composition wird Glück machen.

Wurzen, den 18. October 1861.

J. G. Freyer, d. Z. Dir. der Liedertafel.

Im Verlage von C. F. KANT in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Taschen-Choralbuch.

162

vierstimmige Choräle für häusliche Erbauung,
sowie

zum Studium für angehende Prediger und Lehrer

für

Orgel oder Pianoforte

von

Adolph Klawell.

Op. 35. Preis 20 Ngr.

So eben erschien bei Unterzeichnetem:

Marx-Markus, Charles, Op. 6. 5 Morceaux de Salon (Chanson, Impromptu, Mazurka, Menuetto, Capricetto) pour Violoncelle avec Accompagnement de Piano. (Dédiés à S. A. I. le Grand-Duc Constantin Nicolaïewitch.) Cah. 1, 2 à 20 Ngr.

Leipzig, Mai 1862.

C. F. Peters Sortiment (A. Whistling).

Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes

MELODIEEN-ALBUM

für die Jugend.

Sammlung der vorzüglichsten Lieder,
Opern und Tanzmelodien

für das

Pianoforte,

componirt und bearbeitet von

AD. KLAUWELL.

Band 1, 2 u. 3 à 1 Thlr. 6 Ngr.

NB. Der 4. Band erscheint in einigen Wochen!

Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.

Wichtige Neuigkeit für Clavierlehrer.

In meinem Verlage ist erschienen:

Führer

auf dem Felde der

Clavierunterrichtsliteratur

nebst

allgemeinen und besonderen Bemerkungen

von

Julius Knorr.

Preis 10 Ngr.

Leipzig.

C. F. KANT.

Musikdirectorstelle-Gesuch.

Ein Musikdirector, welcher in allen Fächern des Dirigirens vollständig routinirt ist und seit Jahren durch die Leitung von Concerten, Opern und Kirchen-Aufführungen die besondere Achtung in seinen Wirkungskreisen sich erworben hat, worüber ihm noch besonders die empfehlendsten Zeugnisse von den bedeutendsten Männern der Kunst zur Seite stehen, wünscht, um einen noch regeren musikalischen Wirkungskreis zu erlangen, seine gegenwärtige Stelle mit einer anderen zu vertauschen. Gefällige Offerten werden unter „H. G.“ durch die Expedition d. Bl. erbeten.

Musiker-Gesuch.

Beim Musikcorps des Kgl. Hannoverschen 2. Infanterie-Regiments können verschiedene Musiker, namentlich ein Posaunist, ein Fagottist und ein Clarinettist, sofort günstige Engagements finden. Reflectirende wollen sich baldigst wenden an den Musikmeister Hattendorf in Celle.